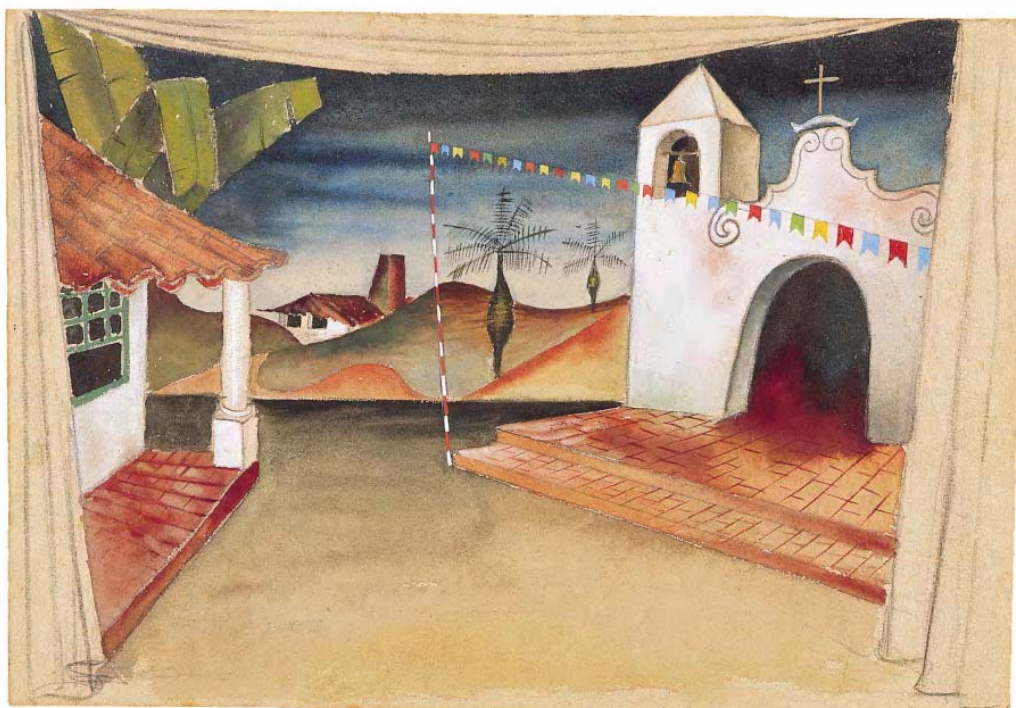


ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ

AS RAZÕES E OS SENTIDOS



FINALIDADES DA PRODUÇÃO DOCUMENTAL E INTERPRETAÇÃO DE CONTEÚDOS NA ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

**TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
SOCIAL DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, SOB ORIENTAÇÃO DA PROF.
DR.ª ANA MARIA DE ALMEIDA CAMARGO.**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, NOVEMBRO DE 2000

André Porto Ancona Lopez

AS RAZÕES E OS SENTIDOS:

finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, sob orientação da Profª Drª Ana Maria de Almeida Camargo.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, novembro de 2000

Este trabalho contou com suporte financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através de bolsa integral de doutoramento, no período de março de 1997 a fevereiro de 2000, e 50% da bolsa de março de 2000 até a finalização. O tempo necessário para elaboração da pesquisa foi disponibilizado pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) por meio do Programa Institucional de Capacitação Docente (PICD) — em regime de dedicação plena entre março de 1997 e fevereiro de 2000 e em regime parcial, com redução de encargos na UEM desde março de 2000, permitindo a finalização da pesquisa.

Imagem da capa: AYRES, L. *[Figurinos para bumba-meu-boi]*: [Cenário]

SUMÁRIO

<i>Observações gerais</i>	06
<i>Introdução</i>	11
I — <i>Documento de arquivo como produto/vetor do contexto histórico-cultural</i>	23
II — <i>A tradição relacional de Warburg como subsídio para a compreensão de documentos imagéticos</i>	48
III — <i>Documento de arquivo como resultado de processos e funções</i>	76
IV — <i>Contextualização arquivística de documentos imagéticos</i>	102
V — <i>Recontextualização de documentos imagéticos</i>	130
VI — <i>Documento fotográfico como documento imagético de arquivo</i>	157
VII — <i>Propostas e modelos para o tratamento arquivístico de documentos imagéticos</i>	180
VIII — <i>Classificação arquivística como atividade prévia à descrição de documentos imagéticos</i>	201
<i>Sobre a imagem da capa</i>	227
<i>Referências gerais dos materiais consultados</i>	230
<i>Agradecimentos</i>	246

ÍNDICE DAS FICHAS

I CENTRO DE MEMÓRIA REGIONAL. <i>Porto de Santos</i>	71
II Boleto bancário	97
III CENTRO DE MEMÓRIA REGIONAL. <i>Equipe da Ponte Preta</i>	124
IV ARQUIVO DE NEGATIVOS DPH-SMC. <i>Ficha descritiva</i>	187
V ARQUIVO FOTOGRÁFICO CML. <i>Ficha de recolha de dados</i>	191
VI PAES. <i>Fichas de registro de fotografias</i>	194
VII Verbete do <i>Inventário do CBS</i>	206
VIII CEDEM UNESP. <i>Fotos CBS</i>	207
IX ARCHIVO MUNICIPAL DE LA CORUÑA. <i>Colección de postales</i>	225

ÍNDICE DAS FIGURAS

I MAGRITTE. <i>La trahison des images</i> (1929)	32
II MAGRITTE. <i>La trahison des images</i> (1952)	38
III PIRARO. <i>This is not a pipe</i>	38
IV Praça Tiannamen	40
V OLIPHANT. <i>Clinton in China</i>	42
VI EMERSON LUIZ. <i>Exposição de arte</i>	46
VII ARCIMBOLDO. <i>Vertumnus</i>	64
VIII BARROS. <i>A menina do sapato</i>	66
IX MAGRITTE. <i>Le sens propre</i>	66
X ALTDORFER. <i>Alexander's victory</i>	68
XI QUALITY TRADING CO. <i>Arizona crater</i>	75
XII Rótulo de Polenguinho	77
XIII LAERTE. <i>Era um bilhete, não o texto definitivo</i>	89
XIV QUALITY TRADING CO. <i>Objetos impossíveis</i>	108
XV ESCHER. <i>Up and down</i>	110

XVI LEDINSKY. <i>High and low</i>	110
XVII Exemplo de falsa perspectiva	111
XVIII QUALITY TRADING CO. <i>Columns</i>	111
XIX FUKUDA. <i>Disappearing column</i>	111
XX Torcida de futebol	116
XXI <i>Interior of Letheringham Church looking west</i>	129
XXII GUERCINO. <i>Et in Arcadia ego</i>	133
XXIII POUSSIN. <i>Et in Arcadia ego</i>	136
XXIV SAMSOM-ROUS. <i>In Paradiso (et in Arcadia ego)</i>	139
XXV CIMATTI. <i>Il sogno</i>	139
XXVI INNESS. <i>The Lackawanna Valley</i>	146
XXVII CAMNITZER. <i>Proyecto para una pintura</i>	149
XXVIII TÔT. <i>Sem título</i>	149
XXIX VALTER. <i>Postalixo land(e)scape</i>	149
XXX <i>Building a new Boston</i>	153
XXXI VAN ES. <i>The fall of Saigon</i>	155
XXXII <i>Operation Frequent Winds</i>	155
XXXIII CBS. <i>Positivos fotográficos do Dossiê Nicarágua</i>	208
XXXIV CBS. <i>Positivos fotográficos de El Salvador</i>	210
XXXV CBS. <i>Positivos fotográficos de missa em São Paulo</i>	211
XXXVI CBS. <i>Positivos fotográficos relativos à USP</i>	213
XXXVII CBS. <i>Destaque para veículo e verso de cartão postal</i>	214
XXXVIII AYRES. <i>[Figurinos para bumba-meu-boi]</i>	228

ÍNDICE DAS TABELAS

I Etapas do método iconológico	52
II Classificação do recorte da torcida de futebol	120
III Contextos da imagem da torcida de futebol	122

OBSERVAÇÕES GERAIS

I

A interface desta pesquisa com a área de arquivos implicou a utilização de um vocabulário técnico. Nesse sentido, visando facilitar a compreensão das idéias aqui expostas, algumas definições foram disponibilizadas nas notas de rodapé após o uso de termos específicos da arquivologia. É importante frisar que se tratam somente de definições mínimas, as quais, muitas vezes, não são consensuais na comunidade arquivística. Nestes casos, a discussão mais aprofundada sobre a terminologia, quando pertinente à questão discutida, encontra-se desenvolvida no próprio corpo do texto.

Quanto à estruturação do trabalho, devemos alertar que os temas e conceitos se interpenetram de modo que a divisão de capítulos se deve apenas a diferenças de ênfase em certos aspectos da discussão. Os seis primeiros capítulos foram construídos sob uma ótica mais teórica — tentando responder às indagações formuladas pela pesquisa — em contraposição aos dois últimos — de cunho mais empírico —, que trazem a análise de caminhos e tendências adotadas por diferentes instituições em relação com o universo dos documentos imagéticos. Acreditamos ser desnecessária uma síntese final das idéias desenvolvidas ao longo do texto; deste modo, para evitar uma argumentação tautológica, optamos não apresentar um capítulo final, caracterizado como conclusão.

O primeiro capítulo busca situar a problemática dos arquivos imagéticos em uma dimensão mais ampla, fazendo uma pequena delimitação conceitual das relações entre os documentos imagéticos e algumas noções relacionadas, tais como imagem e imaginário. A compreensão do documento imagético no contexto das articulações simbólicas da sociedade é facilitada quando mediada por conceitos que o

colocam em uma perspectiva relacional, como, por exemplo, o de representações sociais.

A partir desse ponto, no segundo capítulo, discutimos, na organização de documentos imagéticos de arquivo, a operacionalidade de alguns dos caminhos metodológicos propostos pela tradição de Warburg. Os subsídios dados pela História Intelectual¹ para a análise de alguns referenciais desenvolvidos por Panofsky e por Gombrich possibilitam a compreensão da imagem enquanto documento de arquivo dentro de uma perspectiva relacional. Para tanto, indicamos de que modo a utilização da metodologia proposta por Panofsky contribuiu para nossa pesquisa. Em seguida, por meio do ensaio de Panofsky *Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca*², exemplificamos a interface entre a abordagem relacional deste autor e nossa problemática de pesquisa.

Os dois capítulos seguintes procuram definir conceitualmente nosso entendimento do *contexto de produção* do documento arquivístico, verticalizando a discussão no que diz respeito aos documentos imagéticos. Com a utilização de alguns exemplos, defendemos a necessidade de um tratamento homogêneo para os documentos imagéticos e os textuais, no que tange à contextualização arquivística. Para que isso possa ocorrer, advogamos uma diferenciação entre o documento e a informação que ele veicula. O quinto capítulo dá continuidade às questões referentes à distinção entre a informação veiculada e o contexto de produção, analisando alguns exemplos de documentos imagéticos em que uma recontextualização documental altera completamente o sentido do documento.

Procuramos, então, no sexto capítulo, delinear algumas questões específicas dentro da problemática dos documentos fotográficos como documentos de arquivo. Seguramente esse tipo de material representa a maior parte das ocorrências de documentos imagéticos nos

1 Para uma melhor compreensão da História Intelectual, ver o estudo de Helenice Rodrigues da Silva sobre Sartre e a questão do engajamento em: SILVA, H. *Texte, action et histoire*.

2 In: PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*, p.377-409.

arquivos modernos. No entanto, advogamos que, do ponto de vista organizacional, o documento fotográfico não tem especificidade suficiente para justificar um tratamento diferenciado, nem em relação aos demais documentos imagéticos, nem em relação aos demais documentos arquivísticos.

Nos dois últimos capítulos buscamos discutir algumas das diferentes abordagens encontradas durante nossa pesquisa, voltadas para a organização arquivística dos documentos imagéticos. Nossa pesquisa sobre procedimentos adotados por diversas instituições, propostas técnicas e concepções metodológicas, postuladas em manuais, comunicações e instrumentos de pesquisa³, buscou uma análise panorâmica do problema, sem a pretensão de uma prospecção exaustiva, pautando-se por obras que trazem análises ou propostas de metodologia para a organização arquivística de documentos imagéticos, ou que se destacaram por sua difusão ou organicidade. Com o incremento da profissionalização dos arquivistas no Brasil, sobretudo a partir da década de 1990, inúmeras publicações vêm surgindo a todo momento. As referências norteadoras desse capítulo buscaram realizar um mosaico de possibilidades metodológicas gerais colocadas por nossa literatura técnica quanto à organização de documentos desta natureza. O último capítulo traz ainda uma reflexão sobre a interação entre as atividades arquivísticas de classificação⁴ e descrição⁵ tendo como pano de fundo a normatização proposta pelo *Conselho Internacional de Arquivos*.

Quanto aos materiais pesquisados, optamos por não fazer a clássica separação entre fontes primárias e bibliografia. A pesquisa serviu-

3 *"Instrumento de pesquisa: obra de referência, publicada ou não, que identifica, localiza, resume ou transcreve em diferentes graus e amplitudes, fundos grupos, séries e peças documentais existentes num arquivo permanente, com a finalidade de controle e de acesso ao acervo."* (DICIONÁRIO de terminologia arquivística; p.45).

4 *"Classificação: seqüência de operações que, de acordo com as diferentes estruturas, funções e atividades da entidade produtora, visam a distribuir os documentos de um arquivo."* (IDEM; p.16); o mesmo que arranjo.

5 *"Descrição: fase do tratamento arquivístico destinada à elaboração de instrumentos de pesquisa para facilitar o conhecimento e a consulta dos fundos documentais e das coleções dos arquivos."* (DICCIONARIO de terminologia archivística. 2ª ed.; p.32).

se de muitos materiais que se enquadrariam em ambas as rubricas, utilizando-os não só como suporte para a discussão conceitual, mas também como uma fonte direta para nossas indagações metodológicas. Além disso, a diversidade dos formatos dos materiais que pesquisamos — como livros, periódicos, fichários, suportes eletrônicos fixos (disquete, CD-ROM), suportes eletrônicos de divulgação (Internet) etc. — acabaria por dar ao termo *bibliografia* um caráter impreciso. Os materiais citados no texto contam apenas com uma referência mínima nas notas de rodapé. As referências completas encontram-se no final do trabalho, no tópico *Referências gerais dos materiais consultados*.

Os elementos não textuais como imagens, fichas e tabelas inseridos e/ou reproduzidos ao longo do trabalho foram impressos em folha à parte e posicionados na página seguinte à sua primeira referência no texto, sempre que possível. Tal procedimento permitiu uma observação mais “limpa” para o leitor, sem sobrecarregar visualmente a página, além de facilitar a editoração dos originais. Os índices completos destes elementos encontram-se após o sumário.

Para os documentos eletrônicos obtidos na Internet foi usada a seguinte indicação na referência final: autor do documento utilizado (quando foi o caso); título da página; autor e título da *home page* geral; endereço da página específica do documento utilizado (URL - *uniform resource locator*) delimitado pelos sinais de menor e maior (< >), complemento para acesso ao documento *on-line* (quando necessário); data da última atualização indicada (ou do acesso, na ausência deste dado).

II

Quanto às citações cumpre indicar que:

- A) os destaques gráficos (negrito, itálico, sublinhado etc.) dos textos originais tiveram sua fonte de exibição padronizada em **negrito**;
- B) os realces de nossa responsabilidade dentro de uma citação estão indicados com um grifo simples;

- C) nossos acréscimos ao texto original da citação estão indicados [entre colchetes];
- D) todas as citações cujos originais estavam língua estrangeira foram livremente traduzidas, visando dar maior fluência ao texto.

III

As fichas catalográficas aqui transcritas tiveram seu formato e disposição visual modificados visando melhor legibilidade:

- A) apenas os dados preenchidos tiveram sua informação plenamente referenciada;
- B) os campos existentes na ficha, porém deixados em branco pela catalogação — quando não foram significativos para a questão discutida —, foram ignorados na exemplificação;
- C) o contato fotográfico existente em algumas fichas foi substituído por uma imagem maior, quando foi possível;
- D) as referências sobre a responsabilidade individual da catalogação (nomes e datas) foram suprimidas.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se iniciou a partir de nossa experiência na organização arquivística do acervo do Arquivo de Negativos do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo¹, onde nos deparamos com diversos problemas referentes à organização de documentos fotográficos, se considerados como documentos de arquivo. O acervo do Arquivo de Negativos compõe-se de importante material fotográfico institucional ligado às transformações urbanas da cidade, remetendo-se ao final do século XIX e chegando até nossos dias. Contém documentos imagéticos antigos (cuja origem institucional é imprecisa), produzidos pelo Departamento de Patrimônio Histórico (desde 1935), pela Assessoria de Imprensa do Gabinete do Prefeito e pelo próprio Gabinete, além de diversas coleções particulares. Apesar de ser um arquivo da municipalidade, sua organização nem sempre resgata a atuação do governo municipal na administração e transformação da cidade, havendo prioridade no tratamento das coleções particulares, em detrimento do material institucional.

O que nos despertou maior interesse, desde aquela época, foi a grande distância entre a organização ali dada ao documento fotográfico e os procedimentos gerais preconizados pela arquivologia. Em nome da fragilidade do suporte advogou-se ali a separação dos materiais fotográficos do restante do acervo, antes da elaboração de um plano de classificação².

Uma vez que esses dois conjuntos estavam distantes, procedia-se à organização e classificação da cada um, separadamente. Deste modo, o único vínculo passível de ser estabelecido entre os materiais fotográficos e o restante do arquivo é a indicação da proveniência³, através do titular do acervo⁴. Em nome da preservação física dos materiais fotográficos, sacrifica-se a possibilidade de estabelecimento de uma relação orgânica com o restante do fundo de arquivo produzido pelo mesmo titular. Tal prática, desprovida de justificativas convincentes, acabou por gerar uma grande indagação: por que razão os documentos fotográficos costumam receber tratamento diferenciado por parte de instituições que, supostamente, os organizam como material arquivístico? É certo que o documento fotográfico tem profundas diferenças em relação ao documento textual típico de arquivo; mas, será que tais especificidades são suficientes para justificar um tratamento embasado nas informações veiculadas pela imagem, ao invés do respeito à proveniência e às atividades responsáveis pela gênese do documento? Em face da constatação de diversos problemas existentes na organização arquivística de documentos imagéticos, analisamos as especificidades desse material, visando incrementar sua disponibilidade, mas reforçando, concomitantemente, o caráter orgânico desses documentos dentro de um fundo arquivístico.

Posteriormente, em uma disciplina da pós-graduação⁵ — que tinha como proposta redefinir balizas para o tratamento da imagem enquanto fonte e objeto da pesquisa histórica, dentro de uma perspectiva de problematização —, pudemos ampliar essas questões iniciais. O curso abriu caminho para uma vasta bibliografia, permitindo definir melhor o objeto de estudo e compreender que as imagens têm uma dimensão simbólica muito

1 Entre set. 1990 e abr. 1991.

2 Plano de classificação: o mesmo que quadro de arranjo; é o esquema geral da classificação dos documentos, separando as séries e os respectivos grupos que compõem o fundo de arquivo. "Instrumento de controle resultante da fase de identificação, que reflete a organização de um fundo documental ou da totalidade dos fundos de um arquivo e contém os dados essenciais de sua estrutura (denominação de grupos, séries, datas-limite etc.)." (*DICIONÁRIO de terminologia arquivística*. 2ª ed.; p.30).

3 "Princípio da proveniência: princípio segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa." (*DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.61).

4 A expressão titular do acervo refere-se à pessoa ou instituição que produziu, ou acumulou, os documentos no exercício de suas atividades.

5 As fontes iconográficas na pesquisa histórica, ministrada pelo Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes no primeiro semestre de 1992.

forte, sendo necessário pensá-las também em sua articulação com a sociedade e o contexto histórico. As múltiplas reproduções de imagens semelhantes para finalidades distintas, ao longo da história, nos alertaram para a necessidade de elaborar uma distinção entre a informação imagética e o documento que a veicula. Esta distinção fundamental deu alento para nossas indagações anteriores. Já tínhamos nos deparado com situações onde, em nome de uma descrição dos conteúdos, imagens de conteúdo semelhante, porém de origens arquivísticas diversas, eram classificadas e ordenadas⁶ juntas, como integrantes de uma mesma série⁷.

Outro problema que surgiu a partir destas reflexões foi a tentativa de entender o porquê da diferenciação entre a fotografia e os demais documentos imagéticos na literatura arquivística, uma vez que estes últimos raramente são mencionados. Por que os demais tipos de imagem (além da imagem fotográfica) são amplamente discutidos na vasta bibliografia sobre história e imagem e sequer aparecem na literatura técnica arquivística? As poucas referências, nesta última, aos documentos imagéticos distintos dos materiais fotográficos são feitas apenas no sentido da preservação física de gravuras, pinturas etc. Na mesma direção, restava compreender se os documentos fotográficos, por suas especificidades demandariam tratamento arquivístico diferenciado do dispensado aos demais documentos imagéticos. Trabalhamos com a hipótese de que, para os arquivos, as especificidades dos documentos fotográficos não justificam um tratamento diferenciado — quanto à organização documental — em relação aos demais documentos imagéticos. Do mesmo modo, as particularidades dos documentos imagéticos não nos parecem suficientes ao ponto de justificar uma organização arquivística que não recomponha o contexto da produção do documento. Os princípios arquivísticos se impõem como uma necessidade para o entendimento do documento — e de seus limites de utilização — tanto pelo arquivista como pelo pesquisador. Em

6 “*Ordenação*: disposição dos documentos de uma série, a partir de elemento convenido para sua recuperação.” (DICIONÁRIO de terminologia arquivística, p.55-56).

7 “*Série*: seqüência de unidades de um mesmo tipo documental.” (IDEM; p.69).

nosso modo de ver, o contexto de produção, enquanto diretriz da organização arquivística, aparece como um elemento primordial, capaz de garantir que se compreenda a gênese documental.

Não colocamos em pauta a discussão da imagem em si, porém o estatuto do documento arquivístico que lhe dá suporte. Referimo-nos ao uso de imagens enquanto parte da informação constante em documentos de arquivo. A compreensão de um documento como arquivístico pressupõe uma relação de organicidade⁸ com os outros documentos produzidos por um mesmo titular. Essa produção sempre deve ser entendida sob um ponto de vista institucional, englobando também pessoas físicas. O documento de arquivo será preservado com a finalidade de comprovação de atividades institucionais, diferindo de uma coleção⁹ ou de um banco de dados, ou, no nosso caso, de um banco de imagens¹⁰. O arquivo abandona a idéia de documento único — ou de peças individualizadas — uma vez que a organicidade fará com que entendamos os documentos agrupados em séries, de acordo com as atividades responsáveis por sua geração. Assim, a organização arquivística volta-se para a recuperação do perfil administrativo da instituição produtora dos documentos. Estes, por sua vez, passam a ser encarados como reflexos (ou evidências) daquelas atividades, só adquirindo significado em relação às atividades que os produziram. Toda informação adicional que possa ser obtida a partir do documento deve ser encarada como um desdobramento de sua natureza arquivística¹¹.

8 “*Organicidade*: qualidade segundo a qual os arquivos refletem a estrutura, funções e atividades da entidade acumuladora em suas relações internas e externas.” (IDEM; p.57).

9 “*Coleção*: reunião artificial de documentos que, não mantendo relação orgânica entre si, apresentam alguma característica comum.” (IDEM; p.17); difere do fundo de arquivo pela ausência de organicidade.

10 Apesar do banco de dados ser apenas uma maneira de organização e disponibilização de informações, muitas vezes esse termo é usado equivocadamente como um termo equivalente a arquivo, principalmente quando contém reproduções de imagens, mesclando os conceitos de documento e informação.

11 A arquivística distingue dois usos para os documentos de arquivo: o primário, diretamente ligado à atividade geradora do documento por seu produtor; e o secundário, relacionado com a ampliação das possibilidades de utilização do documento, tendo no historiador o principal representante.

As múltiplas possibilidades de ocorrência da imagem, nos arquivos, nos fez optar pela denominação *documentos imagéticos*. Essa expressão propõe englobar as diversas categorias da imagem de modo mais amplo do que os termos *fotografia, pintura, obras de arte* etc. Acreditamos que essa ampliação possa ser mais operacional, uma vez que buscamos entender justamente o diferencial dado pela dimensão imagética ao documento de arquivo. A rubrica *iconografia* foi descartada basicamente por este termo estar incomodamente associado (direta ou indiretamente) tanto às questões da imagem enquanto linguagem¹², como à identificação de conteúdos na imagem. O objeto central de nossas indagações é o documento de arquivo de gênero imagético, independentemente de suas implicações icônicas ou lingüísticas. Deste modo, acreditamos que uma rubrica ligada primordialmente à imagem é conceitualmente mais operativa, comportando, inclusive, as discussões postas pela iconografia.

A organização arquivística de documentos imagéticos apresenta diversas dificuldades, principalmente no que tange à utilização dos princípios norteadores desta disciplina, como o da proveniência (*respect des fonds*)¹³ e o respeito à ordem original¹⁴. Há ainda outra gama de problemas, relativos à própria conceituação destes documentos, muitas vezes confundidos com o suporte (negativos de vidro, acetato etc.) ou com a técnica empregada para sua produção (ex.: fotografia). Em um sentido amplo, a problemática abrange, ainda, questões mais genéricas, como o próprio conceito de imagem para cada sociedade e as maneiras pelas quais essa informação é representada e percebida por essa mesma sociedade. A última questão é mais delicada, na medida em que não implica qualquer

12 O verbete *documentação iconográfica* do **DICIONÁRIO de terminologia arquivística** (p.28) pode ser citado como um exemplo desta associação apriorística, que exclui a ocorrência de documentos onde a imagem não se configure como uma linguagem.

13 Sobre esses princípios ver, por exemplo: BELLOTTO, H. *Arquivos permanentes*; DUCHEIN, M. *O respeito aos fundos em arquivística*. Para uma análise mais aprofundada sobre o tema ver MARTÍN-POZUELO CAMPILLOS, M. *La construcción teórica en archivística*.

14 *"Princípio do respeito à ordem original: princípio que, levando em conta as relações estruturais e funcionais que presidem a gênese dos arquivos, garante sua organicidade."* (**DICIONÁRIO de terminologia arquivística**; p.61-62).

solução técnico-metodológica. Pelo contrário, impõe a necessidade de uma definição conceitual mais precisa, não somente sobre o estatuto do documento imagético de arquivo — e, por extensão, da imagem como um todo — como também das articulações simbólicas entre imagem e sociedade, envolvendo categorizações mais verticalizadas (e conceitualmente mais operacionais) sobre o imaginário e as representações.

Os documentos imagéticos de arquivo, seja por sua estética visual, seus suportes, ou por algum outro fator, têm provocado a organização individualizada de unidades documentais, ou, na melhor das hipóteses, a formação de coleções dissociadas de seu organismo produtor, reduzindo as possibilidades de uma compreensão global de seu significado. Tal tendência constitui, nos arquivos, um autêntico desvio das finalidades deste tipo de instituição, que deve buscar referenciar conjuntos documentais, para informar sobre as atividades desenvolvidas pelos produtores dos documentos, sejam eles pessoas físicas ou jurídicas. É necessário destacar as diferenças. Quando nos referimos a *documento de arquivo* devemos dar a essa expressão sua dimensão plena, isto é: entender o documento como desdobramento de uma atividade institucional, sem a qual ele perde seu *sentido arquivístico*¹⁵. Quando, ao contrário, o elemento de referência do documento é a informação exibida, não podemos mais falar em *arquivo*. Não apregoamos que essa opção não seja válida, apenas indicamos seu desacordo com os princípios da arquivologia. Bancos de dados e/ou bancos de imagens não devem ser confundidos com arquivos, embora possam ser considerados como documentos produzidos para controle de informação.

As instituições de guarda de documentos no Brasil, em geral, ao invés de privilegiar a organicidade do documento (imagético ou não), dentro do conjunto gerado por um mesmo produtor, costumam priorizar os elementos informativos do documento como critério classificador,

15 O termo mais pertinente para definir o *sentido arquivístico* seria o hispânico *archivalia*, que indica a característica diferenciadora entre um documento qualquer e um conjunto de documentos de arquivo.

independentemente da origem deles. Como exemplo podemos citar o uso de unitermos ou descritores recomendados por diversos manuais nacionais. Estas publicações, costumam considerar os arquivos fotográficos como uma categoria à parte, muitas vezes denominando-os de *arquivos especiais*¹⁶. Frequentemente, tais documentos são agregados a séries de acordo com a técnica de produção do documento imagético, confundida com o suporte, conforme ocorre no caso dos documentos fotográficos. Outras vezes, em nome de uma classificação que considera tais documentos como “obras de arte”, o estatuto arquivístico lhes é subtraído. Há ainda o problema das imagens — e de outros documentos — geradas por meios informáticos, cujo tratamento arquivístico não é consensual. Em outras situações-problema, ainda mais extremas, a mera preservação física dos documentos é vista como se constituísse a própria organização arquivística.

Muitas vezes, tem-se buscado, tanto para os procedimentos da classificação, como para a descrição documental, a inserção dos “conteúdos” de cada imagem em imensos bancos de dados, alimentados pela ilusão (quase cientificista) de que esta classificação detalhada é satisfatória para dar conta de todas (ou quase todas) as buscas possíveis; confunde-se análise documentária com organização arquivística. Deste modo, assume-se uma determinada interpretação da imagem como a única “leitura” correta, ou, pelo menos, como a mais capacitada para sintetizar, de modo quase universal, as imagens em questão. Ressalve-se que tal “universalidade” não é assumida explicitamente, na maioria das vezes. Justifica-se a adoção de descritores como uma solução satisfatória, principalmente quando definem os documentos imagéticos de arquivo como especiais; ou seja, opta-se por uma solução tida como viável frente às especificidades daqueles documentos, nos quais os dados referentes à sua gênese não são explícitos.

16 Ver, por exemplo, CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Procedimentos técnicos em arquivos privados*; e PAES, M. *Arquivo*. O termo *arquivo fotográfico* é rechaçado por Antonia Heredia Herrera, para quem os arquivos são definidos em função do “vínculo institucional e não da qualidade da informação ou do suporte que a contém.” (HEREDIA HERRERA, A. *La fotografía y los archivos*; p.7).

No caso dos documentos imagéticos, a distinção entre o documento e a informação por ele veiculada tende a não ser percebida facilmente. A imagem, quando considerada isoladamente, não apresenta informações institucionais sobre a criação do documento. Por este motivo, tende a ser reproduzida de maneira desvinculada de sua gênese institucional com mais frequência que os documentos textuais. Assim, por exemplo, uma lista de presença escolar sempre estará associada à função inicial, independentemente de ter sido classificada com base no uso primário, digamos, por registrar a presença de determinado indivíduo famoso, enquanto aluno. Mesmo que se parta dessa informação (a assinatura de Dr. Fulano), sempre será possível relacionar o documento com sua atividade produtiva, registro de presença em aulas, e com a instituição produtora, a escola ou faculdade em questão. Nesse caso, a perda do sentido arquivístico ocorre em função de ter sido dissociada dos demais documentos constituintes da mesma série documental — isto é, as demais listas que não trazem a assinatura de Dr. Fulano — e separada dos outros documentos gerados pela mesma atividade — no exemplo, os diários de classe, os registros de presença na sessão administrativa encarregada etc.

Em se tratando de documentos imagéticos, essa questão torna-se mais complexa. Para melhor ilustrar, continuamos com a hipotética figura ilustre — o Dr. Fulano — em sua formação. Um positivo fotográfico da formatura desta personalidade, quando isolado de seu contexto de produção, perde seu sentido arquivístico. Do ponto de vista do uso primário da informação, essa imagem pode apresentar os mesmos elementos que diversas outras, por exemplo, o Dr. Fulano de beca, recebendo o diploma na formatura. Mas existem diferenças gritantes, tanto do ponto de vista informativo como arquivístico, conforme quem tenha produzido — e/ou acumulado — esse documento. O centro acadêmico para registro da cerimônia? Familiares ou pessoas do círculo pessoal de Dr. Fulano? A própria instituição de ensino para registro? A comissão de formatura, para posterior venda de cópias? Em cada um desses casos, além do documento imagético responder a funções geradoras distintas, os demais documentos

com os quais ele se relaciona (do ponto de vista da série documental) também serão igualmente diferenciados.

As reciclagens e reproduções de documentos imagéticos são fenômenos comuns e também devem ser observados com cuidado. Aquela imagem da formatura de Dr. Fulano pode, eventualmente, vir a ser reproduzida por um jornal. Nesse caso, o conteúdo informativo primário¹⁷ permanece igual, porém torna-se um documento absolutamente diferente em termos de *arquivália*.

Acreditamos que essa delimitação do objeto enquanto documento de arquivo, longe de ser uma radicalização, é uma necessidade imposta pela própria problemática. Considerando que nossa preocupação é com o documento e com sua produção institucional, não poderíamos partir da informação da imagem. A produção do documento e a informação primária podem ser complementares, porém nunca estarão no mesmo nível na organização documental — o que não implica hierarquia, mas em uma escolha determinada pelo próprio direcionamento dado à organização do conjunto documental: arquivística ou documentária.

Em um outro sentido, os próprios pesquisadores — aqui referimo-nos especialmente aos historiadores — optam por trabalhar com a imagem de acordo com seus conteúdos informativos, definidos dentro dos limites impostos por seus objetos e pelas respectivas problematizações privilegiadas em cada pesquisa específica. Assim, temos a imagem de determinada pessoa, ou positivos que retratam tal tema, como identificação prioritária e determinante das possibilidades de análise dos documentos ao invés de evidenciar os documentos imagéticos como documentos produzidos por alguém no decorrer de uma atividade; a máxima contextualização, em termos da produção documental, observada, nestes casos, é a associação das imagens a determinados órgãos de comunicação ou a governos, sem, no entanto, destacar a função geradora e o organismo produtor do documento dentro do órgão ou governo. A ausência da devida contextualização da

¹⁷ Estamos entendendo por informação primária do documento os dados cuja compreensão se dá independentemente de qualquer tipo de contextualização ou análise.

produção de um documento apresentado ao historiador pode se tornar um obstáculo para a pesquisa.

O caráter restritivo para o acesso aos documentos fica mais evidente quando atentamos para os critérios de seleção (e de exclusão) praticados pela instituição de armazenamento documental, tanto no momento das atividades de classificação e descrição, como na apresentação de determinadas unidades documentais ao consulente, e não outras, ou quando documentos individualizados são disponibilizados, ao invés de conjuntos documentais gerados pela mesma atividade (séries). O historiador, nesta situação, corre grave risco de deixar que a instituição de guarda dos documentos selecione o que é (e o que não é) pertinente à sua pesquisa. Para que tal quadro não se configurasse, ou ao menos fosse amenizado, o historiador deveria, em primeiro lugar, ter conhecimento dos princípios arquivísticos. Deste modo, termos como série, fundo, espécie, tipo documental, entre outros, deveriam ser incorporados ao seu vocabulário. O historiador, enquanto principal usuário dos acervos permanentes, deveria tomar ciência do processo de tratamento destes documentos, não ficando à margem de um conjunto de procedimentos que lhe diz respeito diretamente. Por outro lado, uma atitude menos passiva implica ter cautela para não interferir nem na execução de tarefas, e nem na tomada de decisões em lugar do profissional de arquivo. Para que este acompanhamento seja plausível, necessita-se do conhecimento dos princípios norteadores daquela disciplina, pois o fato de o historiador ser o consumidor-modelo dos arquivos permanentes não significa que estes existam exclusivamente para seu uso. A matéria-prima do trabalho do historiador são os documentos, porém contextualizados de acordo com a sua produção. As “leituras” deles, quer feitas por outrem, quer por eles próprios, devem aparecer em um segundo momento.

Não obstante, o estado de conservação e organização da maioria de nossos acervos é precário, obrigando os historiadores a realizarem suas pesquisas muitas vezes sem recorrer a documentos de arquivo propriamente ditos. Em nosso país, o fato de uma instituição ser chamada de arquivo não

garante, necessariamente, que os documentos disponíveis ao consulente tenham sido contextualizados de acordo com sua produção e organizados em séries documentais definidas pela organicidade com as atividades do titular. Essa situação fica mais complexa quando nos remetemos às condições em que, geralmente, os documentos são recolhidos para os arquivos permanentes. A formação de coleções temáticas de documentos, ou a organização destes nos moldes biblioteconômicos é, por vezes, a alternativa encontrada pelas instituições de recolhimento para a organização de unidades danificadas, misturadas e de difícil contextualização. Também contribui para esse quadro a escassez, nessas instituições, de profissionais de arquivo com formação específica.

Esta pesquisa propõe o uso dos princípios gerais da arquivologia para a organização e referência de documentos imagéticos em arquivos. Em primeira instância, o documento imagético continua a ser um documento de arquivo, estando sujeito, portanto, às mesmas necessidades metodológicas de organização e classificação que os demais gêneros documentais, respeitados os princípios norteadores da disciplina. A obediência aos princípios da arquivística deve ser realizada não por uma questão de dogmatismo ou de intransigência, porém pela funcionalidade que este sistema tem demonstrado por cerca de 150 anos. Ao invés de restringir as possibilidades de análise e de busca documental, o respeito à proveniência e às funções da produção documental (no sentido arquivístico) amplia as possibilidades de utilização dos documentos, fixando balizas para sua contextualização administrativa (no sentido arquivístico) e histórica, tornando mais operativo, em um segundo momento, um sistema descritivo por assuntos. Defendemos, portanto, a contextualização documental — através da identificação do produtor institucional e do momento da geração do documento e, sobretudo, da finalidade para a qual ele foi produzido — como a primeira característica capaz de proporcionar o entendimento do significado do documento imagético e, por extensão, da imagem por ele veiculada. A contextualização é fundamental tanto para a organização arquivística como para o trabalho do historiador, agindo em três frentes:

- A) *Organização arquivística*: a contextualização reconstitui a gênese administrativa do documento, atribuindo-lhe uma função e, por conseguinte, delimitando um universo de significados iniciais, essenciais para o trabalho do arquivista.
- B) *Divulgação e difusão do documento imagético*: muitas vezes, a contextualização estabelece a única pista para a compreensão do conteúdo (identificação dos elementos representados na imagem) até mesmo de documentos tidos como mais realistas, como os fotográficos.
- C) *Pesquisa científica*: a contextualização permite que o pesquisador entenda melhor a dimensão histórica e simbólica dos documentos e suas imagens, sendo de vital importância para ele.

I — DOCUMENTO DE ARQUIVO COMO PRODUTO/ VETOR DO CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

O documento de arquivo — imagético ou não — está inserido na trama das relações da sociedade da qual faz parte. Desta maneira, sua compreensão não pode se dar isoladamente do contexto histórico cultural do qual ele é tanto um produto como um dos inúmeros fatores constituintes. De acordo com as palavras de Paola Carucci:

“um romance ou um filme são prioritariamente objeto da crítica estética, mas se os considerarmos como documentos, eles requerem, para a história, um método de análise e verificação que, na sua substância, não se distancia muito — ao menos sob certos aspectos — daquele utilizado para os documentos de arquivo. A representação de uma época requer ainda a imaginação, que é algo diverso da fantasia: como a história deve saber identificar a realidade política, humana e social que se cristalizou nas formas abstratas e burocráticas da ação formal, do mesmo modo, deve saber encontrar nas representações imaginárias dos acontecimentos, individuais ou coletivos, o reflexo das estruturas políticas e econômicas, das correntes de pensamento, das atitudes, dos preconceitos, dos mitos, dos sentimentos”¹.

Nesse sentido, os documentos também podem ser entendidos como fontes de acesso a essas representações imaginárias referidas por Carucci. Elementos da imaginação — e do imaginário — da sociedade encontram-se, de alguma maneira, incluídos nos documentos por ela

produzidos. As imagens fixadas em um suporte, em oposição às imagens mentais², são documentos portadores de uma força emocional muito intensa nessa mediação entre a realidade social e a imaginária. A anedota do imperador chinês que tinha seu sono afetado pelo barulho de uma cascata pintada em seu palácio é um exemplo bastante ilustrativo do poder simbólico que as imagens podem exercer nesta mediação com o real³.

Inspiradas nas idéias de Bergson, as discussões sobre o imaginário trilham um importante caminho, que é sistematizado a partir de Sartre, na década de 1940. Chega-se a uma abordagem que não mais opõe imaginário e razão: ao contrário, tenta compreender como se dão as articulações entre o imaginário e o real e, mais especificamente, como as funções do imaginário influem e constituem o real. Assim, o imaginário passa a ser encarado como um recurso de natureza compensatória em relação a situação social, o que lhe confere uma dimensão eminentemente política. Trata-se de situar as articulações entre práticas e representações em uma inter-relação de dependência mútua (não necessariamente uma correspondência ponto a ponto entre a estrutura do imaginário e a estrutura social). Imaginário e sociedade passam a ser fenômenos indissociados, porém distintos.

O estudo de Sartre *L’Imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination*, publicado em 1940⁴, inverte a determinação do objeto real sobre sua imagem, pois a construção desta só seria possível por meio de um ato de vontade. Assim o objeto (e até mesmo o real) teria sua existência mediada por um ato relacional com a consciência, dado que, em última instância, é ela que determinaria o objeto enquanto algo reconhecível. Essa

² Sobre essa distinção, ver o mapeamento conceitual apresentado em SANTAELLA, L. e NÔTH, W. Imagem como representação visual e mental. In: *Imagem*, p.15-32. Para outros autores a inter-relação entre determinadas imagens mentais (invariantes e universais, no sentido dos arquétipos de Jung) e aquelas geradas em contextos específicos e historicamente determináveis formariam o imaginário; ver: COELHO, T. Imaginário. In: *Dicionário crítico de política cultural*, p. 211-214. Ver ainda os seguintes verbetes: Imagem (1); Imagem (2); Imagem pessoal; Imagem primordial; Imaginário; Imagem e Imaginação simbólica em IDEM. *Op. cit.*; p.205-212.

³ Esse exemplo é citado em DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*; p.13.

⁴ Ver SARTRE, J. P. *O imaginário*.

¹ CARUCCI, P. *Il documento contemporaneo*, p.14.

proposição pode ser ampliada se analisarmos não um objeto material e delimitado, porém toda a dimensão concreta da sociedade (o real). Nosso saber sobre ela, apesar de mediado pela percepção, seria, ao mesmo tempo, constitutivo desta mesma realidade — não em sua existência material, porém no modo como a concebemos. Ou seja, trata-se de evidenciar a maneira pela qual o imaginário (ou os elementos simbólicos da percepção) interagem e determinam a realidade.

Essa dupla condição da imagem como objeto e como sujeito, no entanto, é bem delimitada por Sartre, sem que a dimensão concreta do objeto fique sujeita à sua própria imagem (como ocorre nos processos de fetichização). Apesar de Sartre acabar, em certa medida, por defender uma concepção apriorística e formalista da imagem — muito voltada para um sujeito individual, em contraposição ao contexto social⁵ —, ele situa o imaginário em uma dimensão de transformação do real (mesmo que com um viés fortemente individualista), impondo uma reconsideração do conceito de documento. A partir dessas concepções, o que passa a estar em foco, através da análise dos documentos imagéticos — da mesma maneira que em quaisquer outros produtos sócio-culturais —, não é o imaginário em si (*e per si*), porém as articulações dele com o real e com a sociedade, as quais se dão em todos os níveis, desde a curtíssima até a longa duração, desde o embate político-social localizado até as transcendências culturais.

Deste modo, o imaginário assumiria várias características, se aproximando tanto das ideologias, por sua ligação com a transformação social, como das mentalidades, pela transcendência de seu próprio território. Ou, como coloca Evelyne Patlagean:

*“o território atravessado por esse limite [variável]
permanece [...] sempre e por toda parte idêntico, já que nada*

5 Para Sartre, “o objeto que se move não é vivo, **não precede nunca a intenção**. Mas também não é inerte, passivo, ‘agido’ [*sic*] de fora, como uma marionete: **a consciência não precede jamais o objeto**, a intenção se revela como tal ao mesmo tempo que se realiza, em e por sua realização.” (IDEM. *Op. cit.*; p.24-25).

mais é senão o campo da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal”⁶.

A compreensão do significado das imagens fixadas em documentos também demanda uma relativização de seu conteúdo, na medida em que essas articulações entre o universo material e o simbólico assumem diversas conotações em função da experiência histórica de cada sociedade. Nessa direção, Patlagean afirma que a dimensão do imaginário não é única para todas as culturas, sendo constituída por representações forjadas através das experiências⁷. Assim, a articulação da vida social com as representações passa a ser compreendida pela experiência social, pela vivência. Isto significa que tanto o imaginário, como os próprios imaginários sociais, são específicos para cada sociedade, cultura, grupo social e/ou níveis diferenciados de uma sociedade complexa. Ou seja, o limite entre o imaginário e o real é variável, portanto histórico e historicizável.

Pierre Ansart define três modalidades de imaginário social: mito, religião e ideologia política⁸. Essa divisão, ainda que instrumental, é fundamental para o trabalho com o imaginário enquanto categoria de análise, na medida em que permite analisar o imaginário sob diversos pontos de vista, desde o das permanências — o nível da experiência humana, segundo Patlagean — até o das rápidas transformações políticas e da criação e execução de projetos para transformar o real — o imaginário como ideologia. O imaginário, deste modo, deixa de ser apenas um objeto para o historiador para constituir uma relação de análise social, sempre norteadas por uma problematização prévia.

É interessante notar como outros conceitos imbricados com o de imaginário avançaram na direção do estabelecimento de relações e mediações. Jacques Le Goff, em célebre ensaio, definiu as mentalidades como aquilo que seria comum a todos os indivíduos de uma sociedade⁹.

6 PATLAGEAN, E. A história do imaginário; p.291.

7 *Ibid.*

8 Cf. ANSART, P. *Ideologias, conflitos e poder*.

9 LE GOFF, J. As mentalidades: uma história ambígua; p.71.

Entretanto, situa as mentalidades como um objeto de estudo para o historiador¹⁰. Por outro lado, Michel Vovelle reformulará essa perspectiva de trabalho situando as mentalidades como mediações “entre as condições objetivas da vida dos homens” e “a maneira como eles a narram e mesmo como a vivem”¹¹.

O famoso estudo de Bronislaw Baczko sobre a imaginação social tenta promover uma decodificação dos diversos significados e funções dos imaginários sociais, suscitando diversas questões relativas às articulações entre imaginário, política, transformação social e permanências¹². Para Baczko, os acontecimentos de maio de 1968, na França, representaram a tentativa de levar a imaginação ao poder através de ilusões, símbolos, sonhos. A elevação da imaginação ao nível do símbolo, ocorrida em 1968, pode ser vista como um exemplo de explosão do imaginário, mostrando que a imaginação sempre tinha estado no poder, no sentido da influência do imaginário no real. Entretanto, Baczko acaba por se restringir, em termos práticos, quando liga o domínio do símbolo ao poder, e o poder diretamente ao Estado¹³, aproximando-se da perspectiva de Pierre Ansart. Ansart também coloca suas três modalidades de imaginário quase que numa relação evolutiva (ou etapista), no sentido de transformação de sociedades¹⁴. Nessa direção, temos o imaginário mais próximo do campo da ideologia. Ou, como coloca Baczko, ligado à manipulação e, por extensão — num sentido gramsciano, conforme defende Rudé¹⁵ —, como produtor de uma contra-

10 Convém lembrar que esse texto de Le Goff é, em muitos aspectos, um texto militante e engajado. Nesse sentido, alguns conceitos aparecem de modo exagerado. Todo o trabalho do autor (anterior e posterior ao artigo das mentalidades) mostra uma profunda habilidade em mediar as transcendências com os conflitos (mesmo que localizados e sem a dimensão transformadora da sociedade), também colocando as mentalidades sob a ótica de uma relação, ainda que não assumida explicitamente.

11 VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*; p.24.

12 BACZKO, B. Imaginação social.

13 A subordinação do poder ao Estado pode ser vista explicitamente na seguinte passagem de Baczko: “só com a instalação do poder estatal, nomeadamente o poder centralizado, e com relativa autonomia a que acede o domínio político, é que as técnicas de manejo dos imaginários sociais se desritualizam, ganhando em autonomia e diferenciação.” (IDEM. *Op. cit.*; p.301).

14 ANSART, P. *Op. cit.*

15 RUDÉ, G. *Ideologia e protesto popular*.

ideologia, de um contra-imaginário¹⁶. O imaginário social está, para Baczko, diretamente relacionado às instâncias do poder, isto é, à legitimação do poder. Essa legitimação se encontra no centro dos conflitos entre dominantes e dominados, sendo “um bem altamente disputado”¹⁷. Pode-se, então, falar em legitimidade e contra-legitimidade. Temos, assim, não mais um imaginário social regulador de toda a sociedade (a modalidade mítica de P. Ansart), não mais um imaginário regulador-moral, porque ligado/legitimado pelo *status quo* (a modalidade religiosa de P. Ansart), porém imaginários sociais vinculados a grupos e inseridos no jogo de conflitos entre dominantes e dominados que perpassa todas as esferas da sociedade (o imaginário como ideologia política para P. Ansart). Com a inserção do imaginário social no campo do conflito temos, no nível ideológico, o embate de projetos de transformação social. Esse conflito inclui questões relativas ao discurso político e às utopias — entendidas como a elaboração de um “vir-a-ser” da sociedade, embasado na percepção social, porém transformador da sociedade. Assim se apresenta a influência do imaginário no real, ou seja, a utopia como um campo de possibilidade de mudança social.

Baczko, entretanto, ao tentar classificar o imaginário como uma força reguladora da vida coletiva, acaba por seguir a trilha de Émile Durkheim e M. Mauss, subordinando o psicológico ao sociológico¹⁸. Para ele: “o imaginário social elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das *respostas* que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais”¹⁹. À primeira vista, causa estranheza a tentativa de articular elementos representacionais e simbólicos subordinando o psicológico ao social, ainda mais quando enfatiza-se a perspectiva do imaginário enquanto transformador do real. De qualquer modo, o uso do imaginário como uma categoria de análise (ao invés de um objeto) pode facilmente superar esse

16 Cf. BACZKO, B. *Op. cit.*; p.301.

17 IDEM. *Op. cit.*; p.310.

18 IDEM. *Op. cit.*; p.306. Essa subordinação foi analisada como uma armadilha por Serge Moscovici. Ver: MOSCOVICI, S. *A máquina de fazer deuses*.

19 BACZKO, B. *Op. cit.*; p.309.

determinismo. Para Serge Moscovici essa distinção entre causas psíquicas e sociais pode ser considerada o corte clássico das ciências humanas, que acaba por criar uma hierarquização do real. Do lado social teremos a objetividade e a essência de movimentos determinados por causas externas; do lado psíquico, por sua vez, encontramos a subjetividade e movimentos internos de caráter instável. Para ele, tal situação mostra-se como um dogma das ciências do homem: a possibilidade — ou mesmo a tarefa — de explicar movimentos, crises e fenômenos sociais através de causas sociais, devendo-se evitar — ou adiar ao máximo — o recurso à psicologia. Segundo Moscovici, essa dicotomia é facilmente aceita, pois:

“ninguém confunde as emoções, os pensamentos ou os desejos de um indivíduo com as instituições, a violência ou as regras de uma coletividade. [...] É uma verdade garantida que, quando estamos reunidos e formamos um grupo, alguma coisa muda radicalmente. [...] Para sustentar o corte afirmam que essa transformação conduz a uma diferença de natureza entre esses dois estados. Aquilo que era psicológico se tornou social, tendo cada estado causas que lhes são próprias”²⁰.

Nesta direção, o conceito de imaginário pode ser associado ao de representação social, conforme desenvolveu Moscovici, na década de 1960, a partir dos estudos de Durkheim, porém eliminando a subordinação do psicológico ao social²¹. O conceito de representação social reformulado pela psicologia social, além de articular a problemática das relações entre imagem, imaginário e sociedade, trabalha essas questões também pelo lado psicológico. A definição preliminar do conceito por Moscovici permite a retomada das relações entre real e imaginário, especialmente no que se refere à transformação do real, através dos elementos representacionais:

“a representação social é uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de

²⁰ MOSCOVICI, S. *Op. cit.*; p.12.

²¹ Sobre o conceito de representação em Durkheim ver: DURKHEIM, E. Representações individuais e representações coletivas.

comportamentos e a comunicação entre indivíduos. [...] [As representações] possuem uma função constitutiva da realidade, da única realidade que conhecíamos por experiência e na qual a maioria das pessoas se movimenta. Assim, uma representação social é, alternativamente, o sinal e a reprodução de um objeto socialmente valorizado”²².

Como vemos nesta definição, o fenômeno da percepção é fundamental para a compreensão da dimensão das representações sociais, constituindo uma via de mão dupla entre o real/sociedade e o simbólico/representacional. As representações sociais, deste modo, têm uma influência decisiva no processo de percepção que, por sua vez, vai gerar novas representações sociais, e assim por diante. Existe então uma articulação plena entre o fenômeno da percepção e a formulação de conceitos, e vice-versa, onde todas as etapas se articulam contínua e dialeticamente. Tais relações podem ser encontradas na observação do real e na divulgação desta observação, o que, por sua vez, penetra no mundo do discurso, reconstruindo o real, e assim sucessivamente.

“Como nos quadros surrealistas em que os membros buscam um corpo e em que um corpo procura órgãos, os conceitos sem percepções, as percepções sem conceitos, as palavras sem conteúdo e os conteúdos sem palavras buscam-se, deslocam-se e trocam-se nas sociedades diferenciadas e dinâmicas. É para isso que se empregam as representações e é daí que elas resultam”²³.

Deste modo, molda-se uma relação de fetichização com as representações sociais já que, na ausência do referido, elas se tornam o próprio referido. Tal aspecto pode ser vista com clareza no caso da articulação com imagens: hoje, por exemplo, uma imagem fotográfica pode valer pelo fato, ou personagem, como se ele estivesse ali presente. Aliás, em

²² MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*; p.26-27.

²³ IDEM. *A representação social da psicanálise*; p.60.

algumas situações, pode valer mais do que o próprio referido, alterando o significado deste, como, em imagens do tipo “tira-teima”, usadas para esclarecer lances polêmicos em competições esportivas. Essa tendência à identificação do referido com o próprio objeto torna-se uma questão mais delicada quando transposta para a organização de documentos nos arquivos, sobretudo os imagéticos. Nessas situações, costuma-se promover uma diferenciação entre os documentos textuais e os imagéticos, buscando identificar, nestes últimos, somente os elementos constitutivos (conteúdo) da imagem. Costumamos ter por hábito lingüístico indagar às imagens o que elas são, como coloca Michel Foucault a respeito da aparente contradição entre a legenda e a imagem do famoso estudo — realizado em 1929 — de René Magritte sobre a imagem de um cachimbo²⁴:

“por mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, de um pouco de plumbagina ou de uma fina poeira de giz, ele não ‘reenvia’ como uma flecha ou um [dedo] indicador apontando a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures; ele é um cachimbo”²⁵.

De modo a evitar que o conceito de representação social possa se transformar em um fetiche, Moscovici amplia sua conceituação inicial:

“as representações sociais correspondem, por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração e, por outro, à prática que produz a dita substância, tal como a ciência ou os mitos correspondem a uma prática científica e mítica”²⁶.

A partir desta duplicidade, Moscovici indica duas importantes dimensões para o uso da categoria representação social nas ciências humanas e, especialmente, na história: a dimensão política e a dimensão da diferenciação social. As representações inserem-se, então, no jogo político da luta simbólica no mundo do discurso e da construção dos saberes. Tal



RÉNE MAGRITTE. *La trahison des images* (1929).

24 MAGRITTE, R. *La trahison des images* (1929). Ver figura I, a seguir.

25 FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*; p.20-21.

26 MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*; p.41.

característica contém importantes desdobramentos para a História, como disciplina, dado que poderemos pensar as transformações da sociedade a partir dos elementos simbólicos e da luta (política) para a criação, uso e apropriação desses elementos. Pois, em uma perspectiva desenvolvida também por Baczko, as representações (ou os imaginários) transformam a sociedade. Por extensão, os grupos e segmentos sociais também são mediados e caracterizados pelas representações, as quais, mais amplamente que a luta de classes, resultam da sociedade e fazem dela um grande mosaico de conflitos e embates políticos. Nesse sentido, Moscovici indica que

“a representação social é um corpus organizado de conhecimentos e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, e liberam os poderes de sua imaginação”²⁷.

O historiador deve não somente compreender essa duplicidade das representações sociais, mas também sua diferenciação social nos diversos grupos e subgrupos sociais. Deste modo, representação social deixa de ser somente representação de alguma coisa — e sob algum problema —, mas constitui fundamentalmente como uma representação feita por e para alguém. Como implicação imediata disto temos a desqualificação de transcendências como elementos suficientes para analisar as sociedades do ponto de vista da história, isto é, das mudanças e dos conflitos. Em seu lugar, tornam-se mais operatórios os conceitos que buscam colocar o plano simbólico longe das transcendências, ligando-o aos conflitos, à política e, em última análise, à transformação social, inter-relacionando-o com a situação material da sociedade. Essa dupla característica das representações sociais — de referido e referente — também pode ser vista nas preocupações conceituais levantadas por Roger Chartier em relação à História Cultural. Entretanto, para esse autor, a

27 IDEM. *A representação social da psicanálise*; p.28.

formação e perpetuação da identidade dos grupos é adicionada como uma terceira característica do universo simbólico em relação à sociedade²⁸.

Como exemplo da contextualização histórico-social da linguagem representacional imagética, nos apoiamos no conceito de visibilidade apresentado por Stephen Bann²⁹. Bann procura identificar um investimento feito pela cultura ocidental neste conceito, ao menos a partir do Renascimento, quando a perspectiva estabeleceu um regime de visibilidade estritamente determinada, facilitando a criação de discursos do poder sobre corpos e classes de objetos. A visibilidade teria se desenvolvido para diferentes contextos. Segundo o autor, a noção de visibilidade integrada às paisagens indica a proeminência social no estudo das realidades do poder e dos modos de representação do século XVIII, conforme a referência que faz a um estudo de John Barrell: *“a metáfora vista tem uma utilização imediata aos esforços dos teóricos e dos apologistas políticos para definir o tipo ideal de homem público”*³⁰. Ou seja, alguns compreendem a ordem da sociedade e da natureza enquanto outros são compreendidos, ou englobados, por ela; alguns estão aptos a observar o panorama extenso, enquanto outros são confinados a uma ou duas micro-paisagens, as quais, para o observador compreensivo, são partes de uma paisagem mais ampla. Entretanto, Bann assinala que o homem público não possui apenas uma visão compreensiva, mas, sobretudo, propriedades, isto é: a materialização do seu poder se dá pela posse de bens. Essa asserção do autor permite que encaremos as paisagens como representações sociais e, mais do que isso, como o embasamento simbólico-cultural da construção ideológica do discurso de um segmento social e, por extensão, suporte da legitimação política de um modo de governar e de todo o funcionamento da sociedade. O estudo de Bann é um exemplo bastante interessante de como as formas de representação imagéticas não possuem valor absoluto, porém são definidas historicamente; neste caso, com a difusão de um discurso

28 Cf. CHARTIER, R. *A história cultural*; p.23.

29 BANN, S. “Views of the past”.

30 IDEM. *Op. cit.*; p.40.

representacional ligado diretamente, em última instância, à manutenção da ordem vigente da sociedade.

Maria Lígia Prado mostra como concepções semelhantes acerca da relação entre o homem e a natureza desembocam em projetos políticos diferenciados³¹. Os artistas da Escola do Rio Hudson enfatizarão a grandiosidade dos elementos naturais, ajudando a formulação de um projeto otimista. Por outro lado, no mesmo período, a produção artística argentina não apresentará com tanto ímpeto a grandiosidade natural e impulsionará projetos políticos opostos. Os mesmos temas — “a natureza selvagem, a solidão das planícies, as grandes extensões de terra vazias em que o homem entra em contato com a natureza”³² —, e as correspondentes representações pictóricas, redundarão em interpretações diversas sobre a sociedade:

*“enquanto o norte-americano retira desse encontro a esperança de um futuro radioso, [...] o argentino entende esse contato como produtor do despotismo, da ausência da **res pública** e da transformação do gaúcho em bárbaro”*³³.

Do mesmo modo que o imaginário pode transformar a sociedade, ele produz relações, modos de registro e memória desta, como, por exemplo, representações pictóricas, registros fotográficos etc. e estas formas de registro, por sua vez, também serão transformadoras. Sob a ótica das representações sociais, tais registros não podem mais ser considerados como uma totalidade, passível de leituras universalizantes; ao contrário, devem ser entendidos na sua relação com os elementos simbólicos da sociedade que os produziu. O quadro de Magritte reproduzido anteriormente³⁴ ajuda-nos a exemplificar como tais registros documentais configuram-se como produto e como vetor de articulações simbólicas da sociedade. Magritte, a partir de um cachimbo real — seja como um modelo

31 PRADO, M. Natureza e identidade nacional nas Américas.

32 IDEM. *Op. cit.*, p.215.

33 *Ibid.*

34 Vide figura I, página 32.

concreto, seja como um modelo mental, obtido a partir de sua experiência com cachimbos reais — constrói a imagem de um cachimbo, com uma legenda que nega a materialidade deste objeto e reafirma a condição de representação da imagem, justificando o sugestivo título da pintura: *A traição das imagens*. Afinal, é difícil entender que não há cachimbo algum quando, segundo Foucault,

*“toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, como este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa”*³⁵.

É interessante notar que o quadro — dentro de uma ambígua relação de mediação que é, por um lado, reflexo de uma articulação entre o real (cachimbo) e sua representação (a idéia do autor, o conceito de cachimbo), enquanto por outro, nega essa articulação (e nega também o objeto real, por extensão) — torna-se vetor da própria configuração do real. O não-cachimbo de Magritte impõe uma rediscussão do conceito de cachimbo. Propõe uma resignificação do real, das representações deste e, por fim, das mediações entre eles. A aparente contradição entre a legenda e a imagem do quadro de Magritte pode servir de estopim para uma profunda reflexão das articulações entre o texto e a imagem, entre o imaginário, o real e suas representações, como fez Foucault.

A resignificação operada a partir da obra também será responsável pela transformação desta, por exemplo, em mercadoria — como ocorre nas lojas de museus³⁶ — sendo vendida como estampa em camisetas, com opções de legenda em francês ou inglês³⁷. Por outro lado, tal divergência entre a legenda e a imagem pode ser simplesmente ignorada por outros observadores. Uma criança de três anos, por exemplo, ao perguntar

35 FOUCAULT M. *Op. cit.*, p.20.

36 Uma ampla gama de obras de artes transpostas para os mais diversos materiais, como gravatas, cinzeiros, jóias etc. pode ser vista no **EXPO-SHOP**.

37 Em obra posterior (*La trahison des images*, 1935), Magritte fez um outro não-cachimbo, similar ao primeiro, porém traduzindo o texto “*Ceci n’est pas une pipe*” para o inglês. A reprodução da obra em camisetas está disponível para o consumidor em **T-SHIRT Magritte**.

a algum adulto o que é a imagem de Magritte, provavelmente não ficará satisfeita com uma resposta do tipo “é um cachimbo, ou melhor, é um não-cachimbo; quer dizer, é uma representação de um cachimbo, digo, uma representação da idéia de cachimbo.” Para a criança aquela figura continuará sendo um cachimbo. A mesma compreensão poderá ter um adulto que não esteja sensível à resignificação proposta pelo quadro, como, por exemplo, um entusiasta de artigos de tabacaria, para quem o texto — em idioma estrangeiro — parece não afetar a bela imagem ali desenhada³⁸. Em todos esses casos, é possível compreender o papel exercido pela imagem no documento, independentemente do conhecimento da existência da obra. Assim, o internauta interessado em artigos de tabacaria achará na reprodução do quadro uma boa referência para hiperlinks.

Outro tipo de aproveitamento é a adaptação da idéia, construindo novas imagens, porém criando um vínculo com a pintura original. A compreensão do significado do novo documento só é possível mediante um conhecimento prévio, o que ocorre tanto no caso da reconfiguração da imagem pelo próprio Magritte — executada 21 anos depois, reafirmando que um cachimbo desenhado continuava a não ser um cachimbo real³⁹ — quanto em obras de outros autores, como, por exemplo, a charge de Dan Piraro, que propõe discutir, no mesmo nível das representações artísticas e imaginadas, objetos reais⁴⁰.

A variação nas significações é responsável, em última análise, pela transformação das articulações entre as representações simbólicas e o real, operada pelo quadro de Magritte. Cabe destacar que uma intensa reciclagem ocorreu com a imagem do cachimbo (ou do não-cachimbo) de Magritte. No entanto, em cada uma delas está sendo produzido um novo — e diferente — documento: o quadro original; cada uma das diversas reproduções dele nos livros, na Internet, neste texto, em camisetas, charges

38 Encontramos a pintura de Magritte (*La trahison des images*, 1929), cumprindo um papel ilustrativo em uma lista de hiperlinks dedicados a cachimbos em página pessoal na Internet. Ver: VAN HEUKLOM, P. Favorite links.

39 MAGRITTE, R. *La trahison des images*, (1952). Ver figura II, a seguir.

40 PIRARO, D. *This is not a pipe*. Ver figura III, a seguir.



RÉNE MAGRITTE. *La trahison des images* (1952).



DAN PIRARO. *This is not a pipe* (1997).

etc. Essa perspectiva relacional coloca os documentos imagéticos — tanto em sua organização, como na utilização para a pesquisa histórica — nesta relação entre os elementos representacionais e a concretude da sociedade. Em outras palavras, a imagem fixada em um documento de arquivo situa-se no centro de uma relação na qual influem diversos elementos, desde o percurso técnico sofrido quando da organização arquivística — destacando as funções da geração documental, ao lado da guarda do documento como prova de atividade realizada — até as múltiplas mensagens, interpretações e apropriações simbólicas. O documento imagético não existe em abstrato ou em absoluto. Ele é uma prova mediada por diversas relações: de um lado a sua geração/uso institucional, de outro lado a interpretação e tradução destas funções na classificação documental; de um lado tudo aquilo que ela carrega enquanto índice (traço) do real e, do outro, sua leitura/interpretação feita pelo pesquisador. De um lado, o documento é resultante de uma vontade institucional, fruto de uma determinada concepção de mundo. Porém, ao mesmo tempo, é vetor tanto de novas ações administrativas, como do entendimento do real.

Essa dupla característica — de produto de relações sociais e vetor de novas relações — pode ser exemplificada com uma imagem jornalística. A imagem reproduzida adiante registrou uma faceta do protesto pró-democracia, promovido por estudantes chineses em 1989⁴¹. O movimento tomou grandes proporções, provocando uma repressão enérgica por parte do Estado. A presença marcante dos meios de comunicação ocidentais acabou por dar ao episódio uma dimensão inédita. O impacto causado pela ampla difusão da imagem foi, sem dúvida, responsável pelo interesse com que o mundo ocidental acompanhou o ocorrido. É possível especular se, com a ausência desta imagem, o episódio teria tido tanta repercussão, ou cairia no esquecimento, passado o calor do momento. A imagem marcante continua como um símbolo na memória de nossa sociedade, mesmo após mais de dez anos do episódio. A importância dada



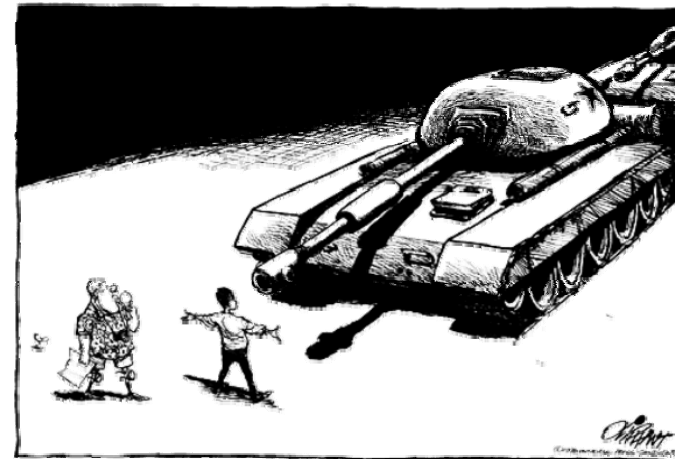
Praça Tiannamen (1989).

41 Ver figura IV, a seguir. Apesar da ampla difusão desta imagem em meios impressos e eletrônicos, não conseguimos localizar maiores referências de autoria intelectual. Reproduzido de: AMÂN, J. e UHLA, M. (orgs). *Costumes comunistas*.

por nossa sociedade a essa imagem é inversamente proporcional à atenção dada ao principal protagonista do feito. O homem que bloqueou a coluna de tanques foi condenado à morte e executado alguns meses depois dos protestos de Tiannamen, sem suscitar um equivalente interesse.

Serge Moscovici postula que atualmente assistimos a uma drástica mudança nos fenômenos de percepção. Para ele, em nossa sociedade contemporânea, a percepção empírica, individual, foi substituída por uma percepção mediada e coletiva. A percepção, que antes era feita por indivíduos, muda de rumo com o reconhecimento social da ciência, que impõe um novo modo de percepção⁴². A diferenciação entre a percepção e a representação parece-nos fundamental para analisar os documentos imagéticos de arquivo, na medida em que se procura definir os limites entre a "leitura" das imagens e sua representação original. Podemos ver a reprodução e a utilização por parte do historiador como uma reinterpretação, uma nova percepção e, por conseguinte, uma outra representação, diferente da original. Tal distinção também permite, notadamente no caso das imagens rotuladas como "históricas", introduzir a problemática do direcionamento ideológico desta reciclagem para a constituição de uma determinada visão do passado, da história e, por extensão, do funcionamento da sociedade.

O ato heróico de um homem que sozinho conseguia barrar o avanço de uma coluna de tanques de guerra transformou-se em símbolo, utilizado posteriormente em conjunturas totalmente diversas, conforme podemos acompanhar em charge de Pat Oliphant sobre a visita do presidente norte-americano à China, em junho de 1998⁴³. A nova dimensão dada à imagem nos documentos posteriores a separa do sentido original da imagem jornalística, constituindo vetor de novas ações simbólicas e reais. No entanto, o novo documento produzido a partir dela só terá seus objetivos



PAT OLIPHANT. *Clinton in China* (24 jun. 1998).

42 "Nessas condições, pensamos e vemos por procuração, interpretamos fenômenos sociais e naturais que não observamos e observamos fenômenos que nos dizem que podem ser interpretados... por outros, entenda-se." (MOSCOVICI, S. *A representação social da psicopatologia*, p.21).

43 OLIPHANT, P. *Clinton in China*. Ver figura V, a seguir.

atingidos na medida em que for feita uma referência ao episódio original, ou que esta referência for assumida como dada em função da ampla difusão da imagem. Acreditamos que a complexidade dos elementos relacionados à imagem, como a identificação dos elementos simbólicos ligados à política — entendida de modo amplo, não apenas a política ligada ao nível formal do Estado — presentes tanto no documento como nos códigos sociais, dificultam as tentativas de atribuição de sentido à imagem somente pela decomposição de seus elementos formais, sendo necessário entender a geração do documento.

Na imagem fotográfica do movimento chinês pró-democracia de 1989, uma indicação do tipo *homem parado à frente de uma coluna de tanques de guerra* é insuficiente para dar a dimensão global da imagem. O acréscimo de indexadores⁴⁴ de tempo e espaço (*Praça Tiannamen, Beijing, China, 1989*) são apenas operativos se o usuário da imagem tiver um conhecimento prévio do episódio da Praça da Paz Celestial. Porém são insuficientes para a compreensão da nova dimensão que essa imagem pode atingir ao ser reciclada em um outro documento. Uma contextualização histórica da imagem é fundamental para a compreensão das novas utilizações dela, como na charge sobre a visita de Bill Clinton, já referida, ou em um pôster sobre cidadania, por exemplo⁴⁵.

Também é fundamental considerar que tal “leitura” do significado das imagens somente é possível dentro de um contexto histórico-

44 “*Indexação*: processo pelo qual se relacionam de forma sistemática descritores ou palavras-chave que permitem a recuperação posterior do conteúdo de documentos e informações.” (*DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.43).

45 A Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo (SMC) — através da exposição *Direito et imagem* (sic), de 15 a 31 ago. 1989 —, difundiu um jogo de 20 cartazes produzidos por artistas gráficos, tendo como mote os direitos do homem e do cidadão, em comemoração ao bicentenário da declaração francesa. Em um deles a célebre imagem da Praça Tiannamen foi reproduzida junto a dizeres em prol da cidadania e da não-violência. Infelizmente não conseguimos localizar o referido cartaz após procurar nos seguintes locais: a Internet; o arquivo de multimeios do Centro Cultural São Paulo, o Departamento de Patrimônio Histórico da SMC; a própria SMC, a presidência do Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para quem a antiga direção do DPH doou um lote de cartazes; a Central de Informação Científica “Prof. Casemiro Reis Filho” (CEDIC/PUC-SP) e o Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM), que acolheu o material produzido pela gestão municipal de 1989-1992.

cultural definido, responsável pela atribuição de significados a partir de uma dada linguagem representacional, também constituída historicamente. Ou seja, é preciso entender a representação imagética enquanto produto cultural de uma sociedade, com múltiplas diferenciações entre os diversos grupos sociais. Isto significa que os documentos imagéticos (assim como as imagens) podem ser entendidos como representações sociais. É preciso que o tratamento técnico das imagens, assim como seu uso na pesquisa histórica reconheça a existência de diversidade nos significados visuais das imagens — incorporando, assim, contribuições da psicologia social e da história cultural —, em oposição a leituras de conteúdo que se pretendam universalizadoras. Nesta direção, o caminho trilhado pelos estudos do imaginário e das representações pode ser de grande valia, desde que não imponha conceitos muito amplos, vagos, e que utilize uma perspectiva relacional.

Em realidade, a compreensão das imagens e dos documentos imagéticos, na perspectiva colocada pelas representações sociais, possui dois desdobramentos distintos: um, na organização arquivística dos documentos portadores das imagens e, outro, na utilização dos documentos e/ou das imagens isoladamente pelo historiador, ou por outro profissional. O historiador tem a obrigação de traçar o maior número de correspondências simbólicas entre a imagem original e suas reciclagens. Sua preocupação considera como pano de fundo o contexto histórico e social no qual a imagem está inserida, como produto e como vetor. O arquivo almeja a compreensão do significado contextual do documento e não da imagem, não se importando com as reciclagens desta. Assim, duas imagens podem ser, do ponto de vista de seu conteúdo, semelhantes ou quase idênticas, porém totalmente diferenciadas do ponto de vista funcional de sua geração documental, como, por exemplo, a célebre garrafa de Coca-Cola posta por Andy Warhol no *Museum Of Modern Art*, em Nova Iorque — igual, do ponto de vista do conteúdo, a qualquer outra garrafa daquele refrigerante. O artista e o museu, ao reciclar a informação, produzem um outro documento com alcance social diferenciado — dando-lhe, inclusive, legitimidade institucional.

Situação similar é bem ilustrada pela charge adiante⁴⁶. O observador da exposição de arte encontra-se confuso diante de dois extintores de incêndio tecnicamente idênticos. O que os diferencia é a função utilitária de um — expressa por uma vistosa flecha amarela e pela identificação correspondente — e a função estética do outro — anotada em uma diminuta plaqueta de identificação, auxiliada pelo foco de uma luminária. Ambos são produtos de uma dada sociedade. O primeiro provém de determinadas práticas de segurança para prevenção de acidentes. Traz consigo elementos de um código visual — expresso na cor vermelha do extintor, na seta e na cor amarela desta — visando situações de emergência. O segundo resulta tanto de uma proposta artística e estética — legitimada pelo espaço da exposição —, quanto dos aspectos utilitários do primeiro. A decomposição formal do conteúdo de ambos seria a mesma. A grande diferença ocorre na geração (e função) documental de cada um.

Em razão das questões levantadas, acreditamos que no documento imagético estão presentes diversas interações entre o simbólico e o real. No entanto, parece-nos bastante cristalina a impossibilidade prática de que algum sistema para a organização desses documentos consiga dar conta da totalidade de tais relações, englobando as influências do imaginário no real, expressas — ou resultantes — em cada documento. Um sistema que tivesse esse objetivo totalizante também poderia se propor a apontar questões correlatas à percepção do real. Isso envolveria o delineamento das relações referentes às técnicas empregadas, às formas simbólicas de representação, à decodificação de sentidos e mensagens, à utilização e função geracional do documento e, por fim, à circulação, apropriação e conseqüente reciclagem do documento. Finalizando, é necessário não esquecer que todas as ilações relativas à percepção do real são diferenciadas não só entre sociedades e culturas, mas também entre classes e grupos, permitindo pensar tanto em termos de longa duração/mentalidades, quanto de ideologia ou utopia. Um sistema capaz de dar conta de tantas



EMERSON LUIZ. *Exposição de arte* (2000).

⁴⁶ EMERSON LUIZ. *Exposição de arte*. Ver figura VI, a seguir; reproduzida de disquete cedido pelo autor.

especificidades, mesmo com o avanço da informática, não nos parece possível; a tarefa é tão inviável que nem chega a constituir sequer um limite teórico. No entanto, para a utilização de qualquer sistema organizativo de imagens é necessário, em primeiro lugar, conhecer essas limitações impostas pelo documento imagético. Caso contrário, corre-se o risco de tomar como “universais” as generalizações que são apenas operacionais dentro do sistema de valores simbólicos dos indivíduos que organizaram os documentos.

Se a proposta feita por Andy Warhol e a brincadeira de Emerson Luiz podem ser classificadas como exceções, no universo dos documentos imagéticos esse tipo de situação é bastante corriqueira, embora, em geral, não tão explícita. Frente às inúmeras cópias e reciclagens deste tipo de documento, o único vínculo que dá a possibilidade de distinção entre os diferentes documentos portadores de imagens idênticas é o contexto de produção documental. Somente ele é capaz de permitir não apenas a reconstituição do cenário da geração do documento, mas também a apreensão do significado do documento (e da imagem por ele veiculada) no seu contexto social e nas suas articulações simbólicas com a sociedade.

II — A TRADIÇÃO RELACIONAL DE WARBURG COMO SUBSÍDIO PARA A COMPREENSÃO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Como vimos anteriormente, torna-se necessário discutir as limitações do alcance do tratamento de documentos imagéticos embasado apenas na identificação, ou “leituras”, de seu conteúdo informativo. É fundamental também considerar que a “leitura” do significado das imagens somente se faz possível dentro de um contexto histórico-cultural definido, responsável pela atribuição de significados a partir de uma dada linguagem representacional, também constituída historicamente. Ou seja, é preciso entender a representação imagética enquanto produto cultural de uma sociedade, com distinções entre os diferentes grupos sociais. Em um sentido amplo, a problemática abrange, ainda, questões mais genéricas, como o próprio conceito de imagem para cada sociedade e as maneiras pelas quais a informação é representada e percebida por essa mesma sociedade. As diferentes sociedades produzem conceitos também diversos dos significados das imagens. Tais questões impõem uma definição conceitual mais precisa, não somente do estatuto do documento imagético de arquivo (e da imagem como um todo, por extensão), como também das articulações simbólicas entre imagem e sociedade.

Para trabalhar com esta articulação entre imagem e sociedade buscamos suporte teórico na tradição de Warburg, sobretudo nos trabalhos de Erwin Panofsky¹ e Ernest Gombrich. A análise histórica praticada pela escola de Warburg pode ser vista, ainda que centrada na História da Arte,

¹ Um histórico mais detalhado sobre Panofsky pode ser encontrado em: HECKSCHER, W. Erwin Panofsky. Um pequeno histórico desse pesquisador e a penetração de suas idéias no Brasil, bem como de suas principais obras foi feito em LOPEZ, A. Documentos imagéticos de arquivo.

especificidades, mesmo com o avanço da informática, não nos parece possível; a tarefa é tão inviável que nem chega a constituir sequer um limite teórico. No entanto, para a utilização de qualquer sistema organizativo de imagens é necessário, em primeiro lugar, conhecer essas limitações impostas pelo documento imagético. Caso contrário, corre-se o risco de tomar como “universais” as generalizações que são apenas operacionais dentro do sistema de valores simbólicos dos indivíduos que organizaram os documentos.

Se a proposta feita por Andy Warhol e a brincadeira de Emerson Luiz podem ser classificadas como exceções, no universo dos documentos imagéticos esse tipo de situação é bastante corriqueira, embora, em geral, não tão explícita. Frente às inúmeras cópias e reciclagens deste tipo de documento, o único vínculo que dá a possibilidade de distinção entre os diferentes documentos portadores de imagens idênticas é o contexto de produção documental. Somente ele é capaz de permitir não apenas a reconstituição do cenário da geração do documento, mas também a apreensão do significado do documento (e da imagem por ele veiculada) no seu contexto social e nas suas articulações simbólicas com a sociedade.

II — A TRADIÇÃO RELACIONAL DE WARBURG COMO SUBSÍDIO PARA A COMPREENSÃO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Como vimos anteriormente, torna-se necessário discutir as limitações do alcance do tratamento de documentos imagéticos embasado apenas na identificação, ou “leituras”, de seu conteúdo informativo. É fundamental também considerar que a “leitura” do significado das imagens somente se faz possível dentro de um contexto histórico-cultural definido, responsável pela atribuição de significados a partir de uma dada linguagem representacional, também constituída historicamente. Ou seja, é preciso entender a representação imagética enquanto produto cultural de uma sociedade, com distinções entre os diferentes grupos sociais. Em um sentido amplo, a problemática abrange, ainda, questões mais genéricas, como o próprio conceito de imagem para cada sociedade e as maneiras pelas quais a informação é representada e percebida por essa mesma sociedade. As diferentes sociedades produzem conceitos também diversos dos significados das imagens. Tais questões impõem uma definição conceitual mais precisa, não somente do estatuto do documento imagético de arquivo (e da imagem como um todo, por extensão), como também das articulações simbólicas entre imagem e sociedade.

Para trabalhar com esta articulação entre imagem e sociedade buscamos suporte teórico na tradição de Warburg, sobretudo nos trabalhos de Erwin Panofsky¹ e Ernest Gombrich. A análise histórica praticada pela escola de Warburg pode ser vista, ainda que centrada na História da Arte,

¹ Um histórico mais detalhado sobre Panofsky pode ser encontrado em: HECKSCHER, W. Erwin Panofsky. Um pequeno histórico desse pesquisador e a penetração de suas idéias no Brasil, bem como de suas principais obras foi feito em LOPEZ, A. Documentos imagéticos de arquivo.

como um tipo de História Cultural, na medida em que entende as imagens como documentos privilegiados para a compreensão das sociedades². Os representantes desta escola se inserem na tradição neo-kantiana, abordando as transformações históricas como uma inter-relação de produtos culturais e colocando o pensamento de seus expoentes em uma perspectiva relacional³. Segundo Helenice Silva, a filosofia relacional concede o primado às relações ao se afastar de falsos dualismos, tais como individual X social, material X espiritual, típicos da filosofia pré-cartesiana⁴.

A escola de Warburg mantém-se imune às ditas teorias do “reflexo”, que entendiam as transformações artísticas como resultados das mudanças sócio-econômicas. Essa dicotomia entre as manifestações artístico-culturais e a economia é incompatível com a compreensão de sociedade e de história praticada pelos warburgianos. O maior exemplo dessa diferença metodológica e conceitual pode ser observado através da análise de duas obras de propostas similares, porém de abordagens distintas. A *História da arte* de Gombrich não entende as manifestações artísticas como decorrência de outras transformações da sociedade⁵. Para ela a Arte não é um fenômeno isolado, porém um produto cultural, fruto do trabalho de indivíduos especializados e reconhecidos como tal pela sociedade da qual fazem parte. Segundo Gombrich, “*não existe, realmente, a Arte. Somente existem os artistas*”⁶. Por extensão, os indivíduos, e não a determinação das forças econômicas, atuando em diversos outros setores da sociedade é que fazem a história. Para a tradição de Warburg, a arte e as demais manifestações culturais guardam entre si uma relação de complementariedade. Partindo de pressupostos diferenciados, Arnold Hauser, em sua *História social da literatura e da arte*, busca traçar uma

2 Sobre a análise cultural pretendida pelo fundador do Warburg Institute, ver GOMBRICH, E. La ambivalencia de la tradición clásica.

3 Para uma discussão mais aprofundada sobre a questão do pensamento relacional, ver: SILVA, H. O pensamento relacional na Ciência Social moderna.

4 Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.3.

5 Ver GOMBRICH, E. *Historia del arte*. A primeira edição data de 1950.

6 IDEM. *Op. cit.*; p.13.

relação direta entre as mudanças sócio-econômicas e as transformações artístico-culturais⁷. O trabalho de Hauser filia-se ao determinismo marxista ortodoxo, ao vincular as modificações culturais (super-estrutura) às mudanças ocorridas na economia da sociedade (base, infra-estrutura) e pode ser considerado como um dos exemplos mais bem acabados da chamada “teoria do reflexo”.

Panofsky é o fundador do que ele próprio denominou de método iconológico, em oposição à iconografia. Para ele a “*iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma*”⁸. Tal definição evidencia uma distinção entre forma e tema (ou significado), na qual reside a base de seu método. Assim, para a análise de uma obra de arte seria necessário, a partir da descrição temática, atingir seu significado intrínseco, constituído pelo mundo dos valores simbólicos, já que na ação isolada os fatos referentes à cultura (lato sensu) se manifestam sintomaticamente. Para tanto, advoga o apoio de uma história dos sintomas culturais, que equivaleria à compreensão da “*maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos*”⁹. O trabalho do pesquisador seria, então, o de analisar os documentos, entendendo-os enquanto sintomas culturais, conforme diz Panofsky:

“o significado assim descoberto pode denominar-se intrínseco ou conteúdo; é essencial, enquanto que os outros dois tipos de significado, o primário ou natural e o secundário ou convencional, são fenomenais. É possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta”¹⁰.

7 Ver HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Sua primeira publicação ocorre apenas um ano após o surgimento da *História da arte* de Gombrich, em 1951.

8 PANOFSKY, E. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas artes visuais*; p.47-87, p.47.

9 IDEM. Iconografia e iconologia. *Op. cit.*; p.65.

10 IDEM. Iconografia e iconologia. *Op. cit.*; p.49-50.

Panofsky propõe que os elementos formais constituem pontos de partida (descrição pré-iconográfica) da interpretação iconológica. No entanto, sua descrição pré-iconográfica não se baseia somente nos elementos de aparência/interpretação; ao contrário, prescreve uma decomposição formal que leve em conta tanto o estilo quanto a técnica de execução. A tabela adiante, elaborada pelo próprio Panofsky, tenta resumir o método iconológico¹¹. Assim, os conceitos de sintoma cultural e de significado intrínseco mostram-se fundamentais para a metodologia de Panofsky, que os utiliza na análise dos valores culturais de uma sociedade através das obras de arte, tratadas como um sintoma, entre tantos, porém um sintoma privilegiado para a compreensão da sociedade. A iconologia seria então a maneira de, através da análise dos sintomas, descobrir e interpretar os valores simbólicos contidos na obra de arte — valores que a transcendem — inserindo-os em uma compreensão global da sociedade ou, especificamente, do espírito da época (*zeitgeist*)¹². Panofsky coloca a iconologia como o equivalente a uma iconografia interpretativa, capaz de realizar a síntese dos valores simbólicos (sintomas) expressos nas obras.

A influência de Cassirer em Panofsky pode ser percebida diretamente no célebre ensaio *A perspectiva como 'forma simbólica'*, onde, na análise do estilo renascentista, a perspectiva foi categorizada como forma simbólica e associada à própria historicidade (e ao nascimento de um determinado conceito de História) do Renascimento¹³. Para Panofsky, a perspectiva enquanto forma simbólica exige um equivalente sentido de história capaz de se posicionar fixamente no presente, separando-o do passado; traça-se assim uma correspondência entre essa maneira de representação do espaço e uma equivalente representação do tempo e da história. Ou seja, o sistema moderno de perspectivas, baseado na

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (história da tradição)
Tema primário ou natural — (A) fatural, (B) expressional — constituindo o mundo dos motivos artísticos	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal)	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos)	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas).
Tema secundário ou convencional; constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias	Análise iconográfica	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos)
Significado intrínseco ou conteúdo; constituindo o mundo dos valores "simbólicos".	Interpretação iconológica.	Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos sintomas culturais ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos).

Etapas do método iconológico segundo Panofsky.

11 IDEM. Iconografia e iconologia. *Op. cit.*; p.64-65. Ver tabela I, a seguir.

12 Para uma explicação mais pontual sobre a questão dos sintomas culturais e o *zeitgeist* em Panofsky, ver GINZBURG. C. De A. Warburg a E. H. Gombrich.

13 PANOFSKY, E. La prospettiva come "forma simbólica". In: *La prospettiva comme 'forma simbólica' e altri scritti*; p.37-117; Para um mapeamento dessa questão em Panofsky ver: DALAI, M. La questione della prospettiva.

conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto, que permite ao artista construir imagens compreensíveis e coerentes de coisas visíveis, está inter-relacionado a uma idéia moderna de história, “baseada na conscientização de uma distância intelectual entre o presente e o passado, que permite ao estudioso armar conceitos compreensíveis e coerentes de períodos idos”¹⁴.

A não universalidade da perspectiva é reforçada por Jan Deregowski¹⁵, que constata que entre aborígenes australianos a compreensão de imagens em perspectiva não é automática, requerendo um aprendizado. Na mesma direção, esse autor destaca que, muitas vezes, em desenhos técnicos, uma projeção ortogonal é adotada com o intuito de indicar com precisão os detalhes de todos os pontos de vista geométricos. Segundo ele,

*“desenhos de representações aplainadas desenvolvem-se em culturas onde os produtos da arte servem como rótulos ou marcas de identificação. Nas culturas onde os desenhos têm a intenção de transmitir o que um objeto realmente aparenta, esse estilo é abafado e o estilo perspectivo é adotado”*¹⁶.

Para nosso estudo, a pertinência do conceito apriorístico de história proposto por Panofsky não entra em questão, cabendo-nos ressaltar apenas sua tentativa de inter-relacionar a sociedade aos elementos simbólicos e representacionais. Essa correspondência entre as formas simbólicas e os valores culturais — entre a perspectiva e a história, como citamos acima — constitui a tônica do pensamento relacional de Panofsky¹⁷. Seus estudos apresentam inúmeros exemplos deste tipo de inter-relação, como as observadas entre o espírito da época e seus sintomas; entre a intenção artística (*Kunstvollen*) e o estilo; entre a História da Arte e a teoria

14 PANOFSKY, E. Iconografia e iconologia. *Op. cit.*; p.83.

15 DEREGOWSKI, J. Illusion and culture.

16 IDEM. *Op. cit.*; p.187-188.

17 Pierre Bourdieu procura indicar os aspectos relacionais do método de Panofsky; ver: BOURDIEU, P. Postface.

(*connaissance*) da arte; entre os modos de percepção e representação visuais e a percepção histórico-temporal; entre um modo de pensamento e percepção do mundo (como a Escolástica) e determinado estilo de arquitetura religiosa (como o gótico)¹⁸.

Estes e outros exemplos que poderiam ser citados fazem parte da herança kantiana de Panofsky, que pode ser notada, de maneira mais explícita, na equivalência que ele buscou entre formas de percepção espaciais e formas de percepção temporais. No entanto, deve-se ressaltar que, nessa relação, os termos jamais se correspondem ponto a ponto, não havendo preponderância de um sobre o outro. No pensamento relacional de Panofsky existe o que ele denomina *situação orgânica*, conceito forjado a partir da afirmação de Leonardo Da Vinci de que “duas fraquezas apoiando-se uma contra a outra resultam numa força”; como as metades de um arco, as quais, sozinhas, não parariam em pé¹⁹. Os textos de Panofsky estão repletos dessas situações orgânicas, como podemos notar em sua articulação entre documento e monumento:

*“duas pernas sem um corpo não podem andar, e um corpo sem as pernas tampouco; porém um homem anda. É verdade que os monumentos e documentos individuais só podem ser examinados, interpretados e classificados à luz de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo que só se pode erigir esse conceito histórico geral com base em monumentos e documentos. [...] Cada descoberta de um fato histórico desconhecido, e toda nova interpretação de um já conhecido, ou se 'encaixará' na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral predominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes”*²⁰.

18 Cf. PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica*.

19 IDEM. A história da arte como uma disciplina humanística. In: *Significado nas artes visuais*; p.19-46, p.38.

20 IDEM. A história da arte como uma disciplina humanística. *Op. cit.*; p.28-29.

Podemos exemplificar, na nossa problemática de pesquisa, algumas questões inspiradas em Panofsky a partir de um material interessante e ainda inexplorado, sob esse ponto de vista: a vasta produção fotográfica produzida por uma assessoria de imprensa de prefeitura, retratando prefeitos e secretários. Esse tipo de registro permite acompanhar o dia-a-dia do cerimonial de uma administração pública, indicando o tipo de evento (inauguração, recepção etc.), o público presente etc. A compreensão do significado do material não deveria partir prioritariamente da correta identificação dos conteúdos (personagens e situações), porém de sua inserção nas atividades do organismo que o produziu, no caso uma assessoria de imprensa com a função específica de acompanhar os mandatários. Uma ampliação do significado desses documentos, que vá além dos motivos da produção institucional, poderia defrontar-se com uma análise simbólica da imagem. Para tal análise, se assumirmos os pressupostos de Panofsky, teríamos que, entre outros aspectos, pensar o sistema de proporções da imagem fotográfica como algo variável, porém fixo, em função do foco fotográfico — assim como a perspectiva renascentista da qual é derivado. Poderíamos também indicar o sentido intrínseco da imagem, superando a análise temática e colocando em prática o método iconológico ao analisar a concepção de história posta pelo produtor deste tipo de documento. Tal análise — iniciada com a contextualização do documento nas atividades que ocasionaram sua produção — estabeleceria, mesmo para uma imagem individualizada, uma cadeia de significações. Isso impediria que, em um segundo momento, uma eventual decodificação do conteúdo de tais imagens se esvaziasse.

Para ilustrar o tipo de problema que uma classificação por conteúdo pode gerar, quando essas atividades anteriores não são efetuadas, podemos citar um indexador existente no Arquivo de Negativos da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo (SAN/DPH/SMC): *“criança negra”*²¹. O uso deste termo como indexador —

21 O exemplo citado pôde ser observado durante o desenvolvimento de atividades como arquivista na referida instituição, entre 1990 e 1991.

além de preconceituoso — indica apenas uma das possibilidades de leitura da imagem, a do técnico que a descreveu²². A organização deste documento apenas pelo indexador dificulta outras possibilidades de compreensão daquele documento, na medida em que, além de direcionar o acesso, impede uma visão de conjunto da produção documental, fruto da mesma atividade. A indexação de documentos imagéticos apenas por seu conteúdo corre o risco de abarcar somente a percepção do técnico responsável por esse tipo de classificação — ou, em um sentido mais amplo, no máximo, o da sociedade em que esse técnico está inserido — que pode ser diversa tanto da intenção original do produtor do documento, como daquela do pesquisador, principalmente quando levamos em conta o contexto de produção do documento.

Esse tipo de problema pode ser evitado com a inserção do referido documento dentro das funções que o produziram; neste exemplo, o mapeamento dos parques infantis pelo Departamento de Cultura²³. Esta é a função que determinou a produção do documento e independe de juízos de valor. A compreensão da imagem como sintoma só será possível a partir desta contextualização, que a reúne organicamente aos demais documentos produzidos pelo Departamento de Cultura/SMC para mapear a situação dos parques infantis. Caso contrário teremos uma imagem esvaziada, que pode nos dizer mais das demandas de quem a indexou do que da sociedade e da instituição que a criou. Assim, seria mais rigoroso descrevê-la como um positivo fotográfico de ambiente externo, focalizando criança em um parque de diversão, feito pelo Departamento de Cultura, para mapeamento dos parques infantis do município de São Paulo em tal data. Neste exemplo, vemos que a função pela qual o documento foi produzido é o elemento invariante da análise, independentemente de conceitos ou juízos interpretativos (seria mesmo uma criança ou um boneco? É um parque ou uma praça?

22 Com a reformulação da organização desta instituição esse tipo indexação foi alterada. Sobre as modificações na organização arquivística do Arquivo de Negativos; ver: SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos* e IDEM. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*.

23 Transformado em Secretaria Municipal de Cultura em 1975.

etc.). O que está em questão não é o que o observador vê na imagem e sim a intenção deste documento — para que finalidade ele foi produzido, o que ele quer provar. Por outro lado, a identificação do conteúdo ganha relevo — e consistência — quando é vista como um desdobramento das funções iniciais responsáveis pela geração do documento.

Deste modo, não se trata de analisar o documento como imagem de uma “criança negra” (ou do prefeito “Fulano de Tal”) e, assim, elaborar um descritor *criança negra* (ou *prefeito “Fulano de Tal”*)²⁴ para a classificação, porém entendê-lo a partir de sua produção no sentido arquivístico, ao invés de uma possível interpretação de sua aparência. A questão que deve ser colocada, tanto no nível da pesquisa histórica quanto no da arquivística, é a seguinte: uma vez que procuramos entender o documento pelo modo como é constituído, quais são os elementos que nos permitirão situá-lo, antes de mais nada, como um documento produzido por alguém para determinada finalidade e, somente depois, compreender o modo como a aparência (a imagem isolada) desse objeto se manifesta? Os elementos informativos de uma interpretação de primeiro grau (a aparência) são fundamentais para a compreensão da imagem enquanto imagem, porém postulamos que, para a organização arquivística do documento, eles não têm prioridade. Ademais, sabemos que tais elementos não devem ser os únicos considerados em uma pesquisa histórica.

Johanna Smit, debruçando-se sobre a questão da descrição da imagem fotográfica, propõe, a partir da articulação do modelo iconológico de Panofsky com a proposta de Sara Shatford, uma decomposição dos níveis pré-iconográfico e iconográfico em três níveis de descrição: o DE (genérico - *of*), o DE (específico - *about*) e o SOBRE (*aboutness*)²⁵. A aproximação com a proposta de Panofsky é interessante, porém esbarra em uma questão crucial, do ponto de vista dos pressupostos teóricos. Johana Smit destaca que para Sara Shatford “*interpretações diferentes dos mesmos símbolos*

24 Dentro da tradição cultural brasileira, um indexador *prefeito de tal cor* jamais seria cogitado.

25 SMIT, J. A representação da imagem. Na mesma linha de questões, ver também: IDEM. Positions for the treatment of iconographical information.

podem produzir aboutness diferentes”²⁶. Este ponto de vista diverge de Panofsky, pois, para ele, somente no nível iconológico é que o espaço de relatividade interpretativa teria lugar. Ao longo da obra de Panofsky encontramos diversos estudos preocupados em, justamente, determinar um significado iconográfico mais preciso, muitas vezes indo contra interpretações consagradas. Para ele, não poderiam existir *aboutness* diferentes, pelo fato de esse termo estar ligado aos dois primeiros níveis da análise iconológica.

Seguindo a tradição warburguiana, Gombrich levará esse ponto de vista mais à frente, com sua concepção de imagem enquanto mensagem. Sob esta ótica, a despeito do potencial polissêmico das imagens, somente algumas interpretações serão adequadas. A infinidade de interpretações possíveis de uma imagem, ao ser considerada como uma mensagem, é reduzida — por conta do contexto, da experiência, dos códigos etc. — a um único sentido, caso contrário a comunicação correta da mensagem não pode ocorrer²⁷.

Mais do que um preciosismo conceitual, a divergência entre Panofsky e Shatford remete a problemas estruturais da organização de arquivos que reúnem documentos imagéticos. De um lado, procura-se ampliar as possibilidades de uso da imagem em função da informação apresentada, através da indexação. Para tanto, reconhece-se a relatividade e a culturalidade da indexação, além de tentar limitar as possibilidades interpretativas — daí a associação com a metodologia de Panofsky. De outro lado, a ampliação das possibilidades ocorrerá, paradoxalmente, somente após um estreitamento contextual, feito em função dos motivos da geração documental; a compreensão da imagem liga-se à compreensão do documento no qual ela está inscrita. Apesar de tais concepções metodológicas não serem excludentes entre si, a complementaridade não é

26 Cf. IDEM. A representação da imagem; p.32. SHATTFORD LAYNE, S. Analyzing the subject of a picture; p.45. Uma outra versão destas questões pode ser vista em: IDEM. Some issues in the indexing of images.

27 A necessidade de ambigüidade para que a informação exista é apontada por: BAITELLO Jr., N. A sociedade da informação.

automática. A indexação de conteúdos — como um recurso para a ampliação das possibilidades de utilização das imagens e desde que ressalvados os limites histórico-culturais desta prática — só pode ocorrer após uma contextualização arquivística prévia (ou artístico-cultural, no caso de Panofsky). Assim, para adaptação do método iconológico de Panofsky aos materiais arquivísticos, haveria a necessidade de uma ação que antecederesse os três atos interpretativos expostos no quadro anterior. Não se trata de tomar como ponto de partida os *temas* do documento, no caso em questão uma imagem, porém a identificação dos motivos institucionais responsáveis pela geração do documento.

Apesar de nunca ter lidado com documentos imagéticos nessa perspectiva arquivística, é interessante notar que Panofsky também não se furta a realizar essa análise. Em seus estudos, o emprego do método iconológico sempre é precedido de uma contextualização da produção da obra, destacando as imagens (temas) em cada obra individualizada, constrói um percurso das apropriações e reciclagens de tais imagens. É certo que o enfoque sobre a produção do documento não é institucional, porém estilístico, dada a preocupação com a atribuição de sentidos por meio da decomposição formal da obra de arte. Panofsky entende o estilo como um recurso técnico para que uma imagem com determinada função possa ser materializada. O caminho para a solução desse problema já havia sido indicado em 1921, no ensaio sobre a teoria das proporções humanas (posteriormente reeditado pelo próprio autor — em inglês — em 1955). Para ele:

*“se, ao considerarmos os vários sistemas de proporções por nós conhecidos, tentarmos compreender seu significado em vez de sua aparência, se nos concentrarmos mais na formulação do problema proposto do que na solução obtida, eles hão de revelar-se como expressões da mesma ‘intenção artística’ (**Kunstwollen**) percebida nas construções, esculturas e pinturas de um dado período ou artista. A história da teoria das proporções é o reflexo da história dos estilos; além do mais, já*

*que podemos nos compreender uns aos outros inequivocamente, quando lidamos com fórmulas matemáticas, ela pode ser considerada como um reflexo que, muitas vezes, ultrapassa a clareza de seu original. Pode-se afirmar que a teoria das proporções exprime o difícil e por vezes desconcertante conceito de **Kunstwollen** de maneira mais clara ou, pelo menos, mais definida do que a própria arte”²⁸.*

Panofsky indica três categorias de objetos: objetos de comunicação, objetos utilitários (ferramentas) e objetos artísticos, definindo estes últimos como aqueles que demandam uma fruição estética. Entretanto, as fronteiras entre essas categorias não são precisas, podendo haver coexistência de características diversas em gradações distintas. Por exemplo, uma carta pode ser tanto um objeto de comunicação como algo que demande também uma fruição estética. Assim, o arquivo (especialmente o arquivo de documentos imagéticos) também apresenta uma situação orgânica entre a estética (ou seja, a valorização dos elementos formais) e a função (geradora do documento). Então, a produção de documentos imagéticos equivale à escolha de um estilo e de uma determinada intenção: não uma intenção artística, mas uma intenção institucional, o que coloca o documento entre uma função estética e uma função de comunicação/registro. Há que se ressaltar que, uma vez que o documento é contextualizado como um documento arquivístico, os elementos formais da imagem passam a ser entendidos como desdobramento dos objetivos que nortearam sua produção.

É justamente através do estilo que poderemos entender melhor o documento imagético como uma possibilidade de comunicação, a esfera da linguagem proposta por Cassirer, que *“oferece o esquema mediador fundamental, ao mesmo tempo sensível e inteligível”*²⁹. Somente em um segundo momento é que viria a compreensão dos significados simbólicos: a

28 PANOFSKY, E. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. In: *Significado nas artes visuais*, p.89-149, p.90.

29 NEIVA JR., E. Imagem, história e semiótica; p.22.

esfera mítica de Cassirer. Segundo Eduardo Neiva, “*sem a palavra fundadora não há mesmo como apreender o mundo e representá-lo simbolicamente. Em tudo isso a linguagem é o que prevalece*”³⁰. Assim, a escolha de determinada técnica para a produção de uma imagem no documento, a fotografia por exemplo³¹, seria, primeiramente, apenas um recurso — talvez o melhor deles — para determinado objetivo de comunicação.

Dentro da tradição warburguiana, os trabalhos de Gombrich desenvolvem caminhos promissores quanto a questão do estilo³². Eles inauguram, segundo Ginzburg, o conceito de função, que intermediaria as relações do estilo com o mundo simbólico³³. O conceito de função proposto por Gombrich transcende a generalidade da categorização do objeto artístico (aquele que demanda fruição estética). Pois somente os aspectos estéticos não dão elementos suficientes para a compreensão de uma imagem. No caso dos arquivos, é preciso determinar principalmente a função (institucional) da geração dos documentos. A imagem, nesta situação, passa a ser entendida como parte de um documento gerado como resultado de determinada atividade e preservado por ser prova da realização desta mesma atividade. A criação e o uso institucional dos documentos por seus produtores difere da utilização por pesquisadores. No primeiro momento, os documentos têm a função administrativa de indicar que atividade deverá ser executada, por qual motivo e por quem. Uma vez que essa função tenha sido cumprida, a permanência do documento ocorre como uma prova da execução das atividades, mostrando para o pesquisador quem fez o que e por quais motivos³⁴.

30 IDEM. *Op. cit.*; p.22-23.

31 Para uma análise da questão do estilo no documento cinematográfico, ver: PANOFKY, E. El estilo y el medio en la imagen cinematográfica.

32 Ver, principalmente os seguintes trabalhos de Gombrich: *Arte e ilusão* e *La imagen y el ojo*.

33 Para esse autor “*é a função diferente desenvolvida pela arte no Egito e na Grécia que explica essa transformação decisiva do estilo.*” (GINZBURG, C. *Op. cit.*; p.89).

34 Para uma distinção mais aprofundada entre o uso operacional e investigativo dos documentos ver: MENNE-HARITZ, A. What can be achieved with archives?; p.16-17.

Não obstante, a compreensão do documento imagético, mesmo que dentro de uma situação orgânica, enquanto comunicação de mensagem (conforme propõe Gombrich³⁵), deve ser relativizada pois, do contrário, corre-se o risco de perder-se a associação orgânica existente entre o documento e a função que o criou. A comunicação de uma mensagem, dentro da esfera da linguagem proposta por Cassirer, é antecedida pela necessidade de comunicar algo. A classificação arquivística deve, justamente, perseguir a identificação dessa necessidade (o motivo que levou à confecção de determinado meio para comunicação), ao lado da compreensão das razões responsáveis pela preservação do registro de tal ato. A correta “leitura” da mensagem ocorrerá, deste modo, em relação à compreensão da função original do documento. Outras possibilidades também se mostram; são, porém secundárias para a classificação arquivística. Afinal, como coloca Angelika Menne-Haritz, referindo-se a documentos textuais:

“os documentos não são criados com o propósito de serem lidos em arquivos. Durante sua criação eles servem a outros propósitos. A capacidade que têm de transferir informação é um acréscimo, e não parte da intenção que motivou que fossem escritos. Deste modo, documento não é o mesmo que informação, porém uma fonte de informação. A atividade arquivística não é processamento de informações.”³⁶.

A célebre obra de Gombrich, *Arte e ilusão*, é um tratado sobre as formas de visualização da arte, sobretudo de percepção tanto do “real” como da pintura³⁷. Para esse autor, existe o que poderíamos chamar de *relação orgânica* — apropriando-nos da conceituação de Panofsky — entre a realidade e sua representação, fazendo-se presente um código (o estilo), responsável pela mediação desses termos, dando-lhes inteligibilidade. O

35 Cf. GOMBRICH, E. La imagen visual: su lugar en la comunicación. In: *La imagen y el ojo*; p.137-161.

36 MENNE-HARITZ, A. *Op. cit.*; p.19.

37 Algumas das questões centrais desta obra foram aprofundadas em GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo*.

que equivale dizer que “*não há realidade sem interpretação*”³⁸ e, por extensão, também não há representação do real sem interpretação. Essa *situação orgânica* entre a realidade e sua representação está no cerne do pensamento de Gombrich. A própria inteligibilidade do real constitui e é constituída por suas representações e vice-versa³⁹. Nesse sentido, o autor afirma que

*“todas as descobertas artísticas são descobertas não de semelhanças, mas de equivalências que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos de realidade”*⁴⁰.

Assim,

*“decifrar a pintura do artista é mobilizar nossas memórias e nossa experiência do mundo visível e testar a imagem produzida pelo artista através de projeções e tentativas. Para decifrar o mundo visível como arte temos de fazer o contrário: mobilizar nossas memórias e nossa experiência das pinturas vistas e testar o motivo outra vez, projetando-as experimentalmente contra o panorama emoldurado”*⁴¹.

As obras do artista italiano Giuseppe Arcimboldo (séc. XVI) exemplificam bem essa operação interpretativa. Na análise do quadro *Vertumnus*⁴², em um primeiro momento, o observador tenta extrair um significado plausível do estranho amontoado de formas e cores. Somente a partir da identificação de um rosto humano é que ele se deterá mais atentamente, identificando os elementos que compõem a face, como, por

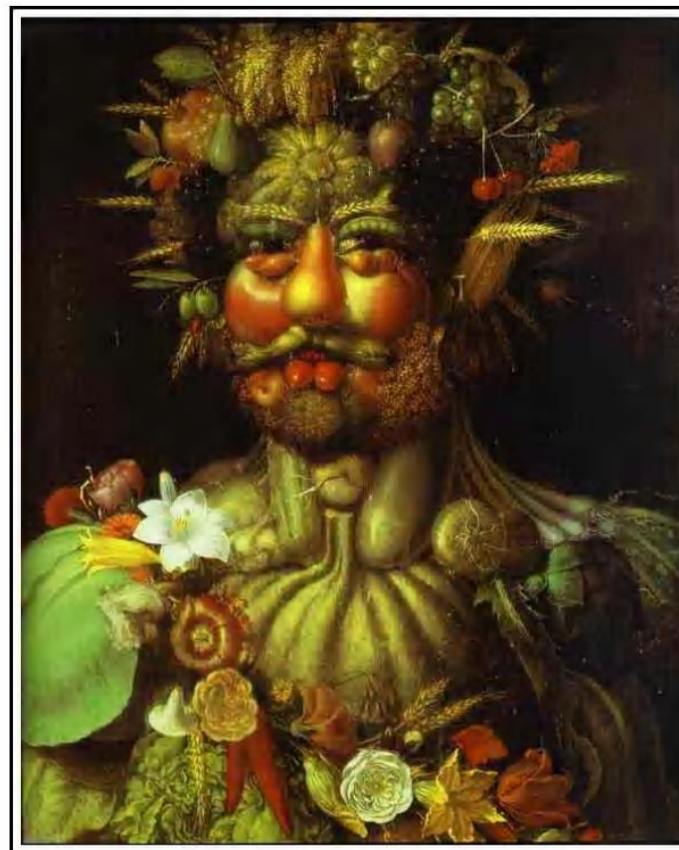
38 IDEM. *Arte e ilusão*; p.318.

39 Gombrich indica que também existe no conteúdo da imagem um componente natural (uma segunda natureza). Assim, nem tudo no conteúdo da imagem é convenção ou apropriação de forma de percepção de determinada sociedade. Cf. IDEM. *Imagem y código: alcance y límites del convencionalismo en la representación pictórica*. In: *La imagen y el ojo*; p.278-297.

40 IDEM. *Arte e ilusão*; p.302.

41 IDEM. *Arte e ilusão*; p.273.

42 ARCIMBOLDO, G. *Vertumnus*. Ver figura VII, a seguir.



GIUSEPPE ARCIMBOLDO. *Vertumnus* (1591).

exemplo um nariz representado por uma pera, por ser a única possibilidade de ordenar a significação atribuída à pintura (um rosto). Assim, a identificação do nariz como pera não ocorrerá por uma relação de semelhança, porém de equivalência. De igual maneira, o reconhecimento da pera enquanto tal, só será possível a partir da identificação de outros vegetais que compõem a fisionomia, compreendendo a proposta geral da pintura.

Geraldo de Barros sugere que um sapato seja entendido como nariz e boca de uma garota, a partir de elementos quase caricaturais desenhados ao redor deste objeto⁴³. Neste caso, a identificação do calçado como elementos da face não ocorre por meio de uma relação de analogia, porém pela complementaridade, levando o observador a preencher com o objeto fotografado as lacunas do rosto, deixadas pelo desenho. O título da obra age como um reforço para essa operação mental, dirimindo a ambigüidade e reafirmando que a imagem realmente se propõe a ser um retrato de uma menina. Essa relação de equivalência foi levada ao extremo por René Magritte, ao simplesmente indicar com palavras os elementos que deveriam constar da cena expressa na imagem⁴⁴.

No nosso caso, propomos estender essa discussão além da pintura e das obras de arte, empregando suas considerações sobre a visualização/percepção para os documentos imagéticos típicos de arquivo. A fotografia, por exemplo — apesar de seu estatuto mecânico, garantidor de sua indicialidade, sua “leitura”⁴⁵ —, também está carregada de todo aparato mental descrito por Gombrich no caso da arte. Deste modo, quando identificamos pequenas esferas escurecidas como cabeças de espectadores de um jogo de futebol⁴⁶, estamos sujeitos às mesmas condições de ilusão de um observador que vê soldados com capacetes emplumados nas pequenas

43 BARROS, G. *A menina do sapato*. Figura VIII, a seguir.

44 Ver, por exemplo, MAGRITTE, R. *Le sens propre*. Figura IX, a seguir.

45 Sobre a questão da indicialidade da fotografia ver, sobretudo, DUBOIS, Ph. Da verossimilhança ao índice. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*; p.23-56.

46 Ver figura XX; p.116.



GERALDO DE BARROS. *A menina do sapato* (1949).



RÉNE MAGRITTE. *Le sens propre* (1929).

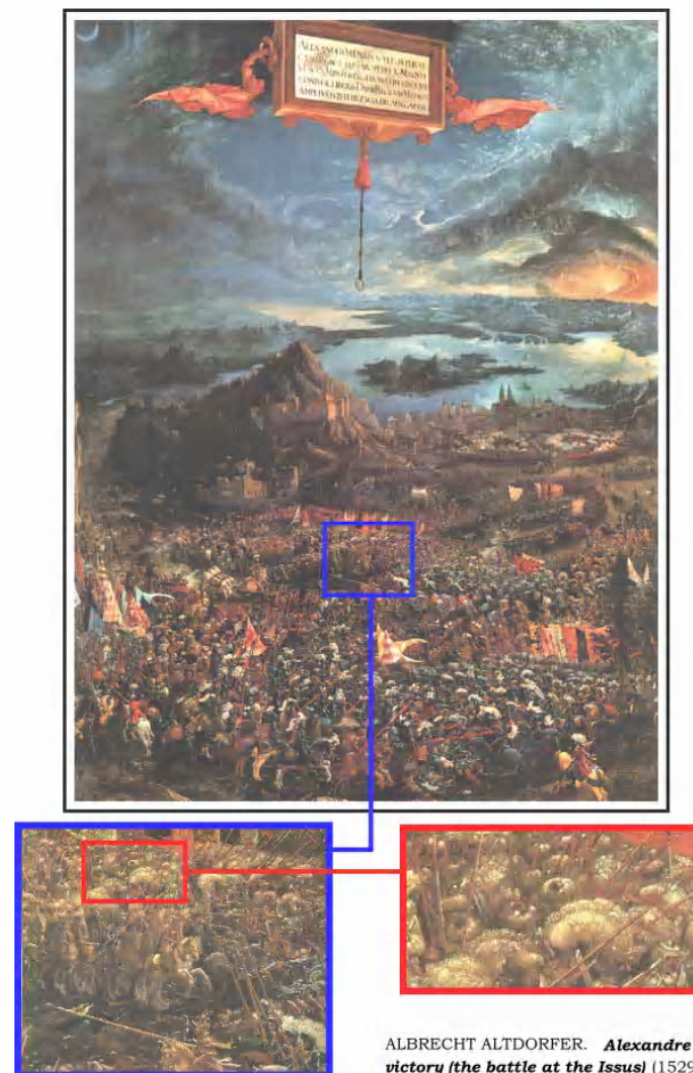
manchas brancas da *Vitória de Alexandre*, pintada por Altdorfer, reproduzida à frente⁴⁷.

A diferença entre os dois casos diz respeito à própria gênese dessas imagens. De um lado, uma hábil construção levando em conta a percepção e a projeção do observador — os soldados; do outro, uma construção indicial, mecânica, que nem por isso requer menos ilusão e projeção por parte de quem examina a imagem. É justamente essa natureza indicial que faz com que o observador contemporâneo alimente uma falsa impressão de não estar sendo iludido. Afinal, os capacetes emplumados são simplesmente pequenas manchas — cuja projeção em figuras identificáveis é apenas resultado de uma operação mental, tanto do pintor como do observador, — enquanto as pequenas cabeças dos espectadores do jogo de futebol realmente estavam lá no momento em que o registro fotográfico foi produzido⁴⁸.

O caráter indicial do registro fotográfico jornalístico confere à projeção dirigida uma única possibilidade, além de uma ilusão bem mais direta, quase automática, para quem está familiarizado com a linguagem fotográfica e o contexto de seus referidos. Será que essa gênese indicial é justificativa suficiente para a ausência de ilusão/projeção? Ou será que a nossa crença na natureza indicial da fotografia, somada à nossa familiaridade com os positivos fotográficos e, por conseqüência, com toda linguagem visual desta técnica, nos faz projetar uma ilusão ainda maior? Reconhecemos cabeças nas manchas do positivo, porque sabemos que na realidade (no instante fotográfico) eram cabeças que estavam lá. O jornal como veículo da imagem reforça essa fé no aparato fotográfico. Por um momento, essa certeza fica tão forte que corremos o risco de esquecer que o

47 ALTENDORFER, A. *Alexander's victory (the battle at the Issus)*. Figura X, a seguir.

48 Michel Mellot indica que em *Blow up*, Antonioni explora uma tentativa de apreender aspectos do real mediante a ampliação máxima de um positivo fotográfico; a ilusão cessa ao restarem somente manchas dos sais de prata da emulsão. (Ver a respeito MELOT, M. *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*; p.14). No filme *Blade Runner* o diretor Ridley Scott deixou-se seduzir pelo mito da imagem fotográfica como espelho do real, a ponto da personagem Deckard conseguir, mediante sucessivas ampliações, identificar uma personagem ausente da cena fotografada.



ALBRECHT ALTENDORFER. *Alexandre's victory (the battle at the Issus)* (1529).

que aparece no positivo são somente pequenas esferas. Há, nesse caso, um hiato que não costuma ser valorizado. Um hiato entre a representação fotográfica e seu referido (as cabeças). A representação reúne pequenas esferas; nossa experiência e, sobretudo nossa crença no aparato fotográfico — a indicialidade e “neutralidade” mecânica — nos induz a identificar, automaticamente, tais esferas como cabeças humanas, reconstruindo, assim, um sentido compreensível para a imagem. Nossa experiência faz com que completemos automaticamente o cenário, situando os espectadores em um estádio (que não é mostrado), no contexto de uma partida de futebol (que também não aparece). Apesar de sua indicialidade — o fato de que aquelas esferas realmente foram resultado da impressão da luz refletida em cabeças na arquibancada —, essa reconstrução não deixa de ser artificial, guiada por nossa experiência e projeção.

No caso dos arquivos, essa questão torna-se mais complexa quando as informações contextuais estão ausentes, obrigando a uma compreensão isolada das imagens mesmo quando ocorre a inclusão de descritores como elementos explicativos da imagem. Tais descritores reforçam a projeção mental decorrente de uma determinada atribuição de sentido, levando o observador a enxergar na imagem aquilo que o técnico responsável pela descrição determinou⁴⁹. Assim, cria-se um complemento à imagem, uma explicação capaz de dirimir quaisquer outras atribuições de sentido diferentes do significado eleito pelos técnicos responsáveis do acervo. O uso sistemático de elementos descritivos da imagem, ao lado de reproduções ou contatos fotográficos, demonstra a necessidade desse direcionamento, apresentando uma explicação para a imagem ali reproduzida. Por vezes, tais descritores transcendem a natureza indicial da fotografia, indicando elementos que não tiveram sua luminosidade refletida na emulsão fotográfica, porém foram incluídos por força da ilusão, ou pela dedução lógica.

49 No Brasil, é curioso constatar a ausência desse procedimento em outros tipos de documentos imagéticos que não são de natureza fotográfica.

A ficha catalográfica adiante nos permite exemplificar melhor essas questões⁵⁰. Observamos nela que a catalogação direciona a identificação dos elementos da imagem de tal modo que somos levados a acreditar que se trata de um embarque de café (o que provavelmente é correto). Nesse caso, a indução feita supera os dois exemplos anteriores (o quadro de Altdorfer e a imagem da torcida de futebol), na medida em que se refere a algo que jamais seria visto na imagem, isto é, o conteúdo das sacas transportadas. Uma série de informações adicionais permite que essa indução se afaste da mera especulação. O conhecimento das atividades executadas pelo titular do fundo faz com que a hipótese das sacas de café seja plausível. Dados externos ao contexto do documento — tais como informações sobre os métodos de armazenamento e transporte de café no período, que marcam o tipo de ensacamento utilizado e mesmo estudos sobre a postura corporal dos transportadores das sacas — também ajudam a corroborar essa hipótese.

A utilização de tais descritores, plausíveis, na referida ficha direciona uma atribuição de sentido ao documento. Do mesmo modo que o descritor “*sacas de café*” é capaz de apontar na imagem o conteúdo não retratado das sacas, a ficha elege alguns elementos indispensáveis para o “tema” eleito, em detrimento de outros. Os descritores utilizados chegam a detalhar um gradil existente na área do porto, porém são omissos a respeito da construção com chaminé que também ocupa um lugar de destaque na imagem. A partir da pilha negra não seria possível especular que se trata de um depósito relacionado, de algum modo, ao processamento de carvão? No entanto, como essa construção não guarda, aparentemente, relação direta com o embarque de café, sugerido pela descrição da imagem, ela é ignorada — ou é citada, no resumo, como uma improvável “*parte dos armazéns*”.

Nesse caso, o sugestionamento, a ilusão, não resulta apenas da maneira como a imagem é construída, porém da atividade de descrição documental. O observador torna-se predisposto a enxergar o que os

50 Ver ficha I, a seguir; reproduzida do acervo fotográfico do Centro de Memória Regional da UNICAMP (CMR) - arquivos especiais, documentação fotográfica.



Código de arranjo: SAC OP 1023

Título: [Porto de Santos]; **Local:** Santos (SP); **Data:** [entre 1910 e 1920]; **Autor:** [Guilherme Gaensly]

Quantidade: 1; **Designação genérica:** foto; **Suporte:** papel; **Cromia:** p&b; **Dimensões:** 22,0x28,0cm.

Título da série: **Título da subserie:** **Nº da série:**

Notas: Outros itens da imagem: 1 neg. flex. SAC OP 1/1/1/4.

Título atribuído: pelo catalogador.

Local atribuído: pelo catalogador.

Data atribuída: através de pesquisa sobre a Secretaria de Agricultura, Comércio e

Obras Públicas.

Autor atribuído através de: suposição pelo expressivo fotográfico e período. [Autoria provisória]

"Em": Secretaria da Agricultura nº2, 5, p.79.

Doação do Instituto Agrônomo de Campinas em 1994.

Resumo: Vista parcial do Porto de Santos onde vê-se carregamento de café, vagão de carga, carroças carregadas, navios e parte dos armazéns. Observa-se também trabalhadores.

Descritores: Porto de Santos / Santos SP / entre 1910 e 1920 / vista parcial / embarque de café / grupo de carregadores / carroça / navio / sacas de café / vagão de carga / gradil / guindaste / trabalhadores

CENTRO DE MEMÓRIA REGIONAL. *Porto de Santos.*

descritores sugerem, descartando outros elementos. Assim, uma certa dose de atenção é requerida para que se possa notar a existência de uma carroça cuja carga, definitivamente, não é composta de sacas de café, situada ao lado de caixas que também não são de café. O curioso é que, apesar dessa carroça ocupar um lugar de destaque visual no positivo, a tendência a identificá-la como mais uma das carroças de sacas é forte. Contribui para isso o grande número de carroças, praticamente idênticas, transportando sacas; mas não se pode eximir a catalogação de seu efeito sugestivo. A força ilusória da descrição é tão grande que ela pode se autocontaminar, acrescentando elementos que conferem uma composição mais aprimorada à cena sugerida. Assim, o resumo multiplica o único navio mostrado na imagem indicando a existência de "navios", o que estaria mais de acordo com a visão que o responsável pela descrição tem de um porto.

No entanto, a origem desse problema de atribuição de sentidos à imagem não está nas eventuais falhas da atividade de descrição, pois uma correta identificação da construção com chaminé ou da carroça com caixas não solucionaria os problemas desse tipo de catalogação. Nesse caso, na ausência de informações que permitiriam uma contextualização arquivística, o Centro de Memória Regional não encontrou alternativa para a classificação do documento. O ideal seria a contextualização do documento institucionalmente, isto é, inserindo-o nas atividades do Instituto Agrônomo, enquanto órgão da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Se isso tivesse ocorrido, dados como a existência de gradis, a quantidade de navios e outras informações formais da imagem perderiam importância. A catalogação sairia da descrição dos elementos formais da imagem para se dedicar aos sentidos atribuídos ao documento pelas funções para as quais ele foi produzido. Essa é a única solução para escapar da arbitrariedade do sugestivo feito pelos descritores.

A ilusão é, para Gombrich, inerente a qualquer interpretação de imagens. Para ele a expressão "aprender a ver" pode mascarar o fato de que o aprendizado está em discriminar os elementos da composição para se

chegar a uma identificação correta dos elementos⁵¹ (a análise pré-iconográfica do método iconológico de Panofsky). Segundo ele,

*“a ambigüidade [...] é [...] a chave de todo o problema da interpretação da imagem. Porque [...] ela nos permite testar a idéia de que tal interpretação aplica uma projeção experimental, um 'tipo de ensaio', que transforma a imagem, se acertar. E é justamente por sermos peritos no jogo, por falharmos tão poucas vezes, que nem sempre temos consciência desse ato de interpretação”*⁵².

É importante acrescentar que nem sempre temos consciência da existência de tal ambigüidade. Assim, para nós, é um ato automático identificar os elementos pré-iconográficos: os espectadores (imagem da torcida de futebol) ou os soldados (Altdorfer). Essa identificação formal, somada aos elementos de contexto, faz com que nos seja possível entender o papel desempenhado, na imagem, por esses elementos formais (análise iconográfica, de Panofsky): torcida do Corinthians ou soldados de Alexandre Magno. A primeira operação é automática e inconsciente. A seguinte demanda informações contextuais externas à imagem (a informação de que *Gaviões da Fiel* é o nome de uma das torcidas organizadas do Corinthians, ou que na Batalha de Issus, em 333 a.C., Alexandre Magno venceu Dario III da Pérsia⁵³). Cria-se, então, uma falsa impressão de que a compreensão do documento imagético se dará apenas mediante a identificação formal dos elementos da imagem, através da análise pré-iconográfica e iconográfica, em detrimento do objetivo para o qual ele foi produzido.

É importante ressaltar que as armadilhas da ilusão ótica podem comprometer uma identificação formal dos conteúdos da imagem, como podemos constatar na imagem fotográfica de uma suposta montanha,

51 Cf. GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*; p.150 e ss.

52 IDEM. *Arte e ilusão*; p.205.

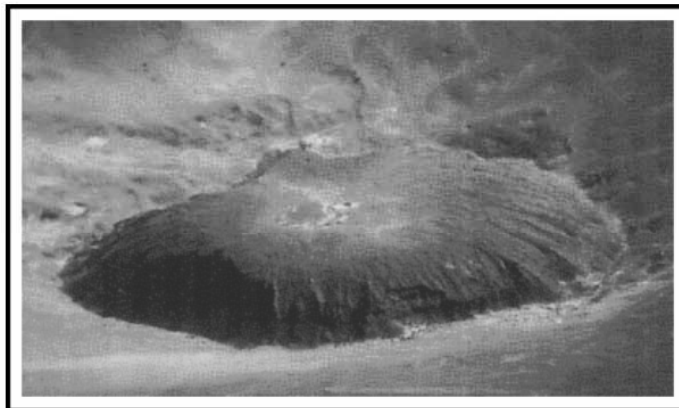
53 Neste caso, a informação de que Alexandre Magno foi um comandante da antigüidade associada ao título do quadro seria suficiente para identificar os soldados.

reproduzida adiante⁵⁴, já que esta mesma imagem, ao ser girada em 180°, transforma-se em uma cratera⁵⁵. Na realidade, ambas as possibilidades de interpretação da imagem são plausíveis. Somente sua compreensão enquanto documento produzido para retratar o impacto de um meteoro é capaz de estabelecer uma dicotomia entre a leitura correta e a errônea. Em última análise, postulamos que uma decodificação formal dos conteúdos da imagem deve estar sujeita à compreensão dos motivos da produção do documento imagético. Caso contrário, corre-se vários riscos: o de não conseguir interpretar corretamente as relações de equivalência, limitando-se a descrever a diversidade de frutas utilizada por Arcimboldo, ou o tipo de sapato fotografado por Barros (omitindo a informação da composição de um rosto humano); o risco de sucumbir a uma ilusão proposta pela própria composição dos elementos da imagem, como vimos no exemplo da ficha referente ao embarque de café; por fim, o risco de não conseguir sequer identificar os elementos presentes na imagem, como ocorre no exemplo da cratera produzida por um meteoro.

54 Ver figura XI, a seguir; reproduzido de QUALITY TRADING CO. *Amazing Arizona crater optical illusion*. In: *Optical illusions and illusions art*. <<http://www.qualitytrading.com/illusions/crater.html>>.

55 Ver figura XI, a seguir, colocando a página de ponta-cabeça.

Figura XI



QUALITY TRADING CO. **Amazing Arizona crater optical illusion.**
(Imagem invertida em 180°).

III — DOCUMENTO DE ARQUIVO COMO RESULTADO DE PROCESSOS E FUNÇÕES

Tradicionalmente o documento é definido como uma informação associada a um suporte material. Essa ampla concepção pode englobar até mesmo os objetos banais presentes no dia-a-dia¹. Paola Carucci, por exemplo, indica que o documento é

*“uma coisa normalmente portátil (não se pode excluir que o documento seja uma coisa imóvel, se pensarmos, por exemplo, em um documento lapidário, inscrito em um muro) e é produzido sobre um suporte (um papel de carta, uma fita magnética, um disco, um filme cinematográfico, uma chapa radiográfica, um negativo etc.), através de um meio escrito (caneta-tinteiro, caneta esferográfica, lápis, máquina de escrever, carimbo etc.) ou um **dispositivo para fixar a imagem ou a voz** ou, eventualmente, a imagem e a voz”².*

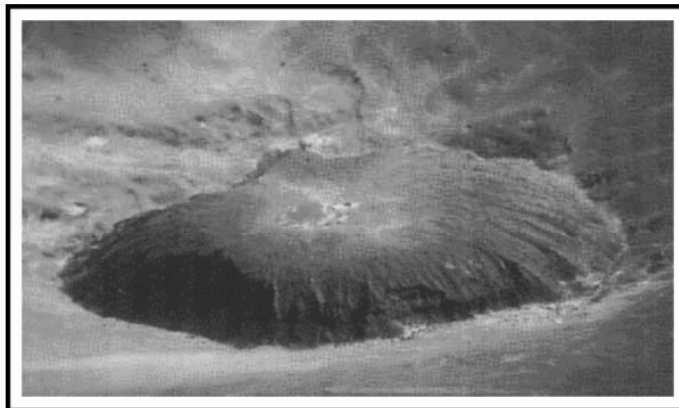
Desta maneira, uma embalagem de queijo fundido, por exemplo, também pode ser vista como suporte de alguma informação³. Enquanto documento, explicita o tipo de produto, o conteúdo, o fabricante etc. A mesma embalagem também traz indicações sobre o ambiente social onde foi produzida, por exemplo, uma sociedade letrada, onde existem produtos alimentícios industrializados, o que pressupõe redes de distribuição/circulação dentro de uma economia monetária etc. A partir da embalagem

¹ A Arqueologia, desde suas origens, vem trabalhando com esse tipo de documento cotidiano, ao lado de outros.

² CARUCCI, P. *Il documento contemporaneo*, p.14.

³ Ver figura XII, a seguir.

Figura XI



QUALITY TRADING CO. **Amazing Arizona crater optical illusion.**
(Imagem invertida em 180°).

III — DOCUMENTO DE ARQUIVO COMO RESULTADO DE PROCESSOS E FUNÇÕES

Tradicionalmente o documento é definido como uma informação associada a um suporte material. Essa ampla concepção pode englobar até mesmo os objetos banais presentes no dia-a-dia¹. Paola Carucci, por exemplo, indica que o documento é

*“uma coisa normalmente portátil (não se pode excluir que o documento seja uma coisa imóvel, se pensarmos, por exemplo, em um documento lapidário, inscrito em um muro) e é produzido sobre um suporte (um papel de carta, uma fita magnética, um disco, um filme cinematográfico, uma chapa radiográfica, um negativo etc.), através de um meio escrito (caneta-tinteiro, caneta esferográfica, lápis, máquina de escrever, carimbo etc.) ou um **dispositivo para fixar a imagem ou a voz** ou, eventualmente, a imagem e a voz”².*

Desta maneira, uma embalagem de queijo fundido, por exemplo, também pode ser vista como suporte de alguma informação³. Enquanto documento, explicita o tipo de produto, o conteúdo, o fabricante etc. A mesma embalagem também traz indicações sobre o ambiente social onde foi produzida, por exemplo, uma sociedade letrada, onde existem produtos alimentícios industrializados, o que pressupõe redes de distribuição/circulação dentro de uma economia monetária etc. A partir da embalagem

¹ A Arqueologia, desde suas origens, vem trabalhando com esse tipo de documento cotidiano, ao lado de outros.

² CARUCCI, P. *Il documento contemporaneo*, p.14.

³ Ver figura XII, a seguir.



Rótulo de Polenguinho com detalhes do brasão e verso da embalagem.

podemos verificar uma série de informações, até certo ponto objetivas. Na face encontramos um rótulo identificando o produto. Nossa experiência nos faz reconhecê-lo como um queijo do tipo fundido. Além disso, observam-se no rótulo os dados do fabricante, o nome-fantasia, o método de fabrico e o tamanho da unidade, deduzível pelo tamanho da embalagem e pelo peso líquido informado. Ainda seria possível seguir, dentro dos mesmos princípios, uma outra linha de raciocínio, procurando obter informações em função daquilo que não está presente na embalagem. Por exemplo, a ausência de dados sobre os ingredientes, a composição do produto, os produtos químicos adicionados, o modo de conservação e outras exigências do Código Brasileiro de Defesa do Consumidor, nos permitem supor que esse produto não é vendido sozinho, porém agregado a outras unidades em uma embalagem maior, onde deverão aparecer tais informações técnicas.

A imagem do rótulo ainda possibilita outras interpretações. O uso de um brasão estilizado com alusão a elementos medievais remete à idéia de um produto tradicional, de uma marca antiga, que resgata tradições européias. Não obstante, há intenção de estabelecer um vínculo entre essa tradição e uma certa brasilidade, reforçada pela exibição simultânea do nome italiano do fabricante (Polenghi) junto ao nome-fantasia do produto (Polenguinho), completamente tropicalizado. A adaptação do nome do fabricante em um diminutivo abasileirado — transformado em sinônimo do produto — busca estabelecer uma relação de intimidade. Atente-se ainda para a existência de grafias diferenciadas no que se refere à sílaba italiana “ghi” mantida no nome do fabricante, porém traduzida por “gui” no nome do produto. Podemos ainda analisar outros detalhes mais discretos. Por exemplo, a parte do elmo inferior do elmo, cuja forma lembra uma gota — destacada visualmente por ser o único elemento do brasão sobreposto ao escudo — procura atribuir ao produto a qualidade do frescor. As folhas e flores presentes no brasão e a luminosidade no contorno do rótulo reforçam essa possibilidade.

Inferências como as que fizemos apenas ilustram algumas possibilidades interpretativas de informações veiculadas pelo documento,

permitindo muitas outras conclusões, sujeitas, inclusive, a contestações. No entanto, em princípio, essas alternativas de análise seriam válidas, não havendo qualquer razão que justifique priorizar determinada linha de raciocínio, de identificação de informações no rótulo, em detrimento de outra. Do mesmo modo, torna-se evidente a inviabilidade de esgotar todas as variáveis. A compreensão do documento demanda uma síntese dessas partes que o definem — a informação e o suporte material —, admitindo gradações ou relativizações na importância dada ora a uma, ora a outra, em função do enfoque que se privilegiar. Em um dos extremos situa-se a Documentação (nos moldes postos pelas Ciências da Informação⁴) que irá priorizar a análise e referência de informações. Em um caminho similar, a Biblioteconomia tem, recentemente, declarado que o objeto de sua preocupação não é o livro em si, ou os materiais impressos, porém a informação. Do outro lado desta relação entre informação e suporte, podemos situar a Arqueologia que tem dado, tradicionalmente, grande importância ao suporte material enquanto potencial fonte de informações. O fundador da diplomática, Mabillon, ao se ocupar da análise das características externas dos documentos, no séc. XVII, extraiu importantes informações dos diversos elementos constantes no suporte — desde sinais de autenticação e validação até os tipos de papel e tintas utilizados⁵.

Luciana Duranti, em seu clássico manual de diplomática⁶, alerta que o campo de estudo dos arquivistas em relação à natureza e/ou ao caráter dos documentos tem propósitos diversos dos historiadores, posicionando-se contra uma hierarquização rígida das disciplinas científicas. Essa hierarquização havia colocado, até o século passado, disciplinas como a diplomática, a paleografia e a arquivologia, ao lado de muitas outras, sob a rubrica de disciplinas “auxiliares” da História. O nivelamento das áreas do conhecimento é fundamental não só para uma autonomia das referidas disciplinas, como também de seus objetos,

4 Ver, por exemplo: SOS PEÑA, R. (org.). *Técnicas de documentación científica*.

5 Cf. DURANTI, L. *Diplomática*; p.24-25.

6 IDEM. *Op. cit.*

atingindo na interdisciplinaridade uma compreensão mais ampla. Assim, os arquivos deverão ser organizados de acordo com seus princípios e não como ferramentas para o historiador. Nessa atividade, tanto a história como a diplomática têm uma contribuição ativa, apesar de ambas seguirem seu curso disciplinar superando das fronteiras da arquivologia. É justamente essa ampliação dos horizontes de ação de tais disciplinas que permite um melhor alcance de cada uma delas quando inter-relacionadas. Do mesmo modo, a diplomática, não se restringe à arquivística, constituindo, desde suas origens, em campo muito mais vasto. Porém, o estudo das séries documentais pela arquivologia necessita — ao lado de outras tantas disciplinas — da contribuição das observações sobre a natureza dos documentos individualizados, feita pela diplomática. Giorgio Cencetti bem definiu a diplomática como a

*“disciplina que estuda a gênese, as formas e a transmissão de documentos arquivísticos assim como sua relação com os fatos neles representados e com seu criador, com a finalidade de identificar, avaliar e comunicar sua verdadeira natureza”*⁷.

A diferenciação entre as duas disciplinas se dá justamente nesse enfoque. De um lado, a diplomática tende a individualizar cada documento, enquanto a arquivística busca a inserção de cada documento em conjuntos mais amplos, definidos pelas atividades que os produziram.

*“A linha divisória entre ambas as disciplinas reside nas séries, nos fundos, na documentação como um **complexo** de documentos como um todo, que constitui a área da ciência arquivística. Por outro lado, o documento singular, a unidade arquivística elementar é a área da diplomática”*⁸.

7 CENCETTI, G. *Antologia di scritti archivistici*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1985 (Publicazioni degli Archivi di Stato); p.285, apud. DURANTI, L. *Op. cit.*; p.29.

8 DURANTI, L. *Op. cit.*; p.21.

Apesar de a informação veiculada estar sempre em evidência, é bom reafirmar que o suporte não representa apenas um elemento de menor importância, não podendo, portanto, ser relegado ao segundo plano; pois, vale reiterar, o documento deve ser entendido enquanto uma síntese entre a informação e o suporte, o que transcende a soma de suas partes. Além disso, o suporte traz consigo outra modalidade de informação, referente à sua própria materialidade. Em todas as disciplinas citadas, a priorização de uma das partes constitutivas do conceito de documento não implica, de modo algum, a exclusão da outra, representando apenas opções de enfoque derivados da maneira como se deseja trabalhar as informações. Não obstante, cumpre ressaltar que o documento, enquanto síntese da informação e da materialidade do suporte, é sempre produto de uma vontade. Isto significa que o conteúdo informativo do documento não pode ser analisado no vazio; isto é, como se não houvesse uma materialidade garantidora da fixação dessa informação e como se tal conteúdo não fosse produto de uma ação geradora do documento. Além das tradicionais perguntas “quem produziu?”, “onde foi criado?” e “como se deu esse processo?” também devemos indagar “por quê?” Não basta analisar exaustivamente a informação veiculada sem que se procure entender o motivo da produção do documento, identificando a vontade criadora. Esse processo, que denominamos contextualização, pode assumir diversas faces conforme demonstram a História, a Museologia, a Diplomática, a Arquivística, entre outras disciplinas. Nossa atenção volta-se para a última.

A definição do documento arquivístico também o considera como a síntese entre informação e suporte, porém contextualizando esse binômio, isto é, captando na gênese administrativa do documento seus vínculos diretos com os processos e as funções responsáveis por sua existência. O conceito de arquivo demanda ainda uma ação feita deliberadamente com o intuito de preservar os documentos após o cumprimento das atividades para as quais foram criados. O ato de arquivar ocorre com a finalidade de provar atividades realizadas. Assim, a Arquivologia irá se preocupar em entender tanto os motivos que levaram determinado indivíduo, ou instituição, a produzir um dado documento como

as razões de sua preservação. O interesse da contextualização arquivística recai sobre as atividades desse produtor, expressas por documentos, que mantém com elas uma relação de indiciabilidade. O objetivo, então, é entender o produtor dos documentos e não a informação por eles apresentada. A compreensão da informação só será possível em um segundo momento. O documento de arquivo deve ser considerado dentro de seu contexto de produção — enquanto resultado de uma ação administrativa — marcado por esta atividade e preservado como prova desta. O contexto de produção liga-se às condições institucionais sob as quais o documento foi produzido; para tanto, é preciso indicar: quem o criou, onde e quando isso se deu, por que foi produzido (em resposta a quais demandas) e, por fim, como ocorreu esse processo (quais foram as etapas e trâmites necessários). A compreensão deste contexto é fundamental para que se possa perceber os motivos responsáveis pelo arquivamento; isto é, o que o documento pretende provar.

As especificidades dos documentos de arquivo, destacadas por Duranti privilegiam a contextualização documental em lugar da informação veiculada pelo documento ou de sua utilização posterior. A autora resume tais especificidades em quatro características principais:

- A) Imparcialidade: “os arquivos são inerentemente verídicos”⁹, destacando que “a imparcialidade é uma característica dos documentos de arquivo, não de seus criadores, os quais são naturalmente parciais aos seus próprios interesses”¹⁰.
- B) Autenticidade: “[os arquivos] são criados como verossímeis e confiáveis para quem os necessita para agir. São mantidos com garantias apropriadas para ação futura e para informação.” E são preservados por seus produtores — ou sucessores — como registro das atividades passadas¹¹.

9 IDEM. The concept of appraisal and archival theory; p.334.

10 *Ibid.*; nota 20.

11 IDEM. The concept of appraisal and archival theory; p.335.

C) Naturalidade – ou serialidade: “os arquivos não são documentos coletados artificialmente [...] porém acumulados naturalmente [...] para os objetivos práticos da administração”¹².

D) Organicidade¹³: “O fato de os documentos de arquivo [...] acumularem-se natural, progressiva e continuamente [...] lhes garante uma coesão espontânea e estruturada”¹⁴. Sendo que a unicidade entra como um corolário desta última característica.

A importância do contexto de produção documental para compreender a informação veiculada pelo documento foi assinalada por Paola Carucci do seguinte modo:

*“evidentemente o documento interessa por seu conteúdo, pelas informações que transmite. Todavia, as notícias que ali são representadas ou descritas requerem, de quem as adequa às capacidades técnicas, que sejam traduzidas em cânones de representação, os quais, por sua vez, podem constituir objeto de análise, sendo, esses testemunhos diretos da atividade de documentar”*¹⁵.

O documento típico de arquivo já nasce com as referências contextuais bem indicadas. A informação que nele é colocada pela atividade produtora tende a ser o mais direta possível, de modo a garantir que seu objetivo inicial seja cumprido com êxito; por mais abrangente que essa informação seja, ela é fruto da vontade institucional responsável pela criação do documento e carrega suas marcas. A informação que veicula, em um primeiro momento, é indissociada da atividade que gerou o documento, mas pode adquirir uma autonomia relativa. Essa característica provoca importantes desdobramentos no que se refere à organização documental.

12 PUBLIC RECORD OFFICE. *Guide to the public records*. Londres, 1949; p.2. Apud. DURANTI, L. The concept of appraisal and archival theory; p.335.

13 Grafado originalmente como “*cohesiveness*”. DURANTI, L. The concept of appraisal and archival theory; p.335.

14 *Ibid*.

15 CARUCCI, P. *Op. cit.*; p.14.

As informações presentes no documento de arquivo ganham inteligibilidade quando referenciadas dentro de seu contexto de produção. Isso não significa que esses documentos apenas possibilitem determinadas leituras ou, ainda, que somente algumas informações sejam válidas. No entanto, as leituras, interpretações e inferências informativas que não estejam diretamente relacionadas à gênese institucional dos documentos não devem constituir critério de classificação arquivística. Deste modo, as propostas de organização de acervos embasadas em outros princípios que não o da proveniência (como assuntos, especificidades dos suportes etc.), a despeito de uma possível lógica interna forte, não devem ser consideradas como exemplos de organização arquivística. No momento em que o contexto de produção deixa de ser a diretriz da organização documental, os processos e funções responsáveis pela produção dos documentos tendem a ser ignorados. Tais propostas se configuram como organizações alternativas de documentos, pois lidam com a informação veiculada e não com o documento em si, não o tratando, portanto, sob o prisma arquivístico.

Mesmo os documentos que não se enquadram estritamente nas características típicas podem ser entendidos enquanto documentos de arquivo, desde que tenham sido produzidos no decorrer de alguma função institucional e tenham sido preservados como prova de tal atividade. Para que isso ocorra, é necessário que a guarda dos documentos não tenha sido corrompida, e que eles estejam devidamente contextualizados, ou seja, relacionados a seu respectivo organismo e atividades produtoras. Voltando ao exemplo inicial, o rótulo da embalagem de queijo, só poderemos entendê-lo como um documento de arquivo se considerarmos que ele tenha sido preservado com um intuito probatório das atividades de seu produtor institucional (enquanto documento arquivístico), que representa o responsável pela geração e uso imediato do documento.

O fato de a arquivística não trabalhar com as informações como elemento balizador da organização documental não significa que ela invalide ou descarte esses dados. Através da contextualização do produtor do documento e de sua finalidade institucional, a arquivística acrescentará aos

dados extraídos do referido rótulo novas informações que, estas sim, servirão de elemento norteador não só para a organização do documento, como para sua descrição e acesso. Na realidade, dada a importância do contexto de produção para a arquivística, as inferências possíveis, apresentadas no exemplo do Polenguinho, acabarão por ampliar essa informação inicial. Se, por um lado, podemos ter infinitas suposições de significado, obtidas a partir de informações dispersas, por outro, chega-se a uma limitação do rol das suposições, através da explicitação da gênese documental. O que estará em cena, então, é o documento integral, devidamente contextualizado na sua produção, ao invés da informação isolada.

O produtor do documento de arquivo é o titular dos documentos; ou seja, é aquela entidade (indivíduo ou instituição) que gera ou acumula documentos ao longo de sua existência como resultado de suas atividades naturais, conservando-os a título de prova ou informação sobre essas atividades. A questão da acumulação implica que um dado documento, no sentido restrito do binômio *suporte + informação*, pode mudar de titularidade ao longo de sua existência. Para que seja válido falar de documento arquivístico, é mister identificar o produtor (no sentido arquivístico) do documento e atividade que ele comprova ter sido realizada. Até mesmo porque, se destacarmos apenas a informação, o rótulo de uma unidade é idêntico ao de qualquer outra unidade do mesmo produto, enquanto que, do ponto de vista arquivístico, embalagens idênticas podem ser absolutamente diversas de acordo com a relação entre o documento e seu contexto de produção.

Para esclarecer melhor tal questão, tendo ainda como base nossa embalagem de queijo fundido, traçamos alguns cenários hipotéticos:

A) *O rótulo faz parte do acervo da empresa que produz o queijo.* O produtor do documento e do queijo, neste caso, é o mesmo e a compreensão do significado dos motivos pelos quais o documento foi produzido liga-se às atividades-fins da empresa de modo indissociado. Como documentos complementares, referentes à

mesma atividade, encontraremos os demais registros da Polenghi relacionados à embalagem e à publicidade dos produtos da empresa.

- B) *O rótulo integra o arquivo da agência de publicidade que produziu a embalagem do queijo.* As informações de ordem estética e plástica, associadas ao produto (o queijo), passam a ser fundamentais, pois são o próprio motivo da geração daquele documento por seu produtor (a agência de publicidade). Aqui ele está relacionado ao restante do material produzido para o fabricante do queijo, e, mais especificamente, a todos os estudos, esboços e testes dessa embalagem. Neste caso, as informações isoladas, passíveis de ser inferidas a partir desse documento, perdem em importância para as informações contextuais da sua gênese documental.
- C) *A embalagem foi recolhida à vigilância sanitária após denúncia de prazo de validade vencido.* A informação no verso da embalagem¹⁶ também é fundamental, esvaziando todos os demais significados. O que entra em questão, além das informações de ordem técnica do rótulo, são o próprio produto e a informação da validade carimbada no verso da embalagem. O produtor administrativo do rótulo será a própria vigilância sanitária. Ele integrará um processo composto de outros documentos como o pedido de averiguação, os ofícios de encaminhamento da reclamação, a vistoria, a nota fiscal de compra, a resposta do fabricante e/ou do estabelecimento de venda ao varejo etc.
- D) *O rótulo compõe uma coleção particular de embalagens de guloseimas.* A compreensão plena do significado do rótulo, como documento, só se dará se ele for associado a esse indivíduo, à sua coleção e às demais embalagens. Isto significa que a informação não está mais dispersa, pois o documento se relaciona com outros na mesma função: os demais componentes da coleção. O

¹⁶ Vide figura XII; p.77.

documento situado nesse cenário faz com que ele perca todo o significado que traçamos anteriormente a partir da informação tratada de maneira isolada. Aqui o documento passou por um processo de reciclagem ao ser descolado de seu contexto original (a embalagem de queijo) para tornar-se outro documento. Nesta situação ele ainda mantém um pouco da informação inicial (o fato de ter sido parte de uma embalagem de queijo) pela natureza da coleção que integra.

- E) *O rótulo é armazenado como matéria-prima de um artista plástico.* Diferentemente do caso anterior, o rótulo sequer é um documento do artista plástico (embora não deixe de ser um documento da sociedade contemporânea) por não ter sido ainda trabalhado. No ateliê tem a mesma função que os demais materiais de trabalho, como papéis, tintas, pincéis etc. Os dados estéticos do rótulo é que passam a ser primordiais, porém, sem uma relação direta com o produto ao qual está ligado, ao contrário do cenário anterior. O rótulo estará relacionado aos outros materiais utilizados pelo artista como inspiração ou como componentes de futuras obras. Aqui, as informações pontuais, relacionadas à característica de alimento, serão possivelmente esvaziadas em função de sua plasticidade.
- F) *O rótulo está agregado a uma lista de compras de uma dona de casa.* Nessa situação, sua função é a identificação exata de determinado produto a ser comprado, atuando como um reforço, uma especificação do registro na lista. Ele só tem significado quando agregado a esse documento. As informações do rótulo, agora, servem como mera identificação do produto, ficando todos os demais sentidos possíveis esvaziados.
- G) *O rótulo traz a anotação de um número de telefone no verso.* Seu sentido só será plenamente estabelecido se considerarmos esse número como uma informação na agenda pessoal do dono do papel. Nesse caso, o rótulo em si perde totalmente o significado,

sendo apenas um suporte de papel para a anotação daquele número. Para ganhar significado, esse número deve ser agregado aos demais registros que compõem o cadastro de endereços e telefones do titular, como quadro de compromissos, caderneta e outras anotações.

De acordo com Luciana Duranti, para que um documento arquivístico possa ser considerado como tal, ele deve manifestar um ato de vontade, tendo capacidade de produzir consequências, seja criando, preservando, modificando ou concluindo situações¹⁷. “[Ele] é o resultado de um procedimento, de um processo de criação”¹⁸. A errônea identificação de um documento instrumental como definitivo pode causar uma transformação nos objetivos do documento final, como nos mostra a divertida charge de Laerte¹⁹. O documento instrumental tem um caráter efêmero, tendendo a ser eliminado tão logo o trâmite para a criação do documento completo avance. Seu potencial probatório está limitado a umas poucas atividades-meio presentes neste trâmite. Por conta disso ele não será conservado, não chegando a constituir, posteriormente, documento de arquivo.

Duranti destaca que nas diferentes etapas desse processo são estabelecidas formas padronizadas, fazendo do estudo dessas formas (articuladas com o documento) o principal foco da diplomática. Para ela, é necessário que se realize uma distinção entre os documentos derivados de *procedimentos* daqueles derivados de *processos*. Os primeiros referem-se a regras estabelecidas para a realização de uma ação, englobando os passos formais. O *processo* representa as etapas realizadas para que um *procedimento* possa ser executado: “os documentos resultantes de um processo são preparatórios, incompletos; são o instrumento necessário para preparar o passo”²⁰.

17 DURANTI, L. *Diplomática*; p.26-29.

18 IDEM. *Diplomática*; p.28.

19 LAERTE. *Era um bilhete, não o texto definitivo*. Ver figura XIII, a seguir.

20 DURANTI, L. *Diplomática*; p.57.



LAERTE. *Era um bilhete, não o texto definitivo* (1999).

Também é necessário que não nos esqueçamos que o documento arquivístico é aquele que, uma vez cessada a atividade administrativa que lhe deu origem, foi preservado como prova da execução desta mesma atividade. Isso implica em um ato de arquivar, efetuado pelo titular. Em situações extremas onde a guarda dos documentos foi corrompida — isto é, não permitem mais a identificação das atividades das quais, supostamente, são o registro probatório — o estatuto de documento arquivístico é seriamente comprometido.

Essa conotação tem importantes desdobramentos na compreensão das hipóteses exploradas anteriormente. Sob essa ótica, somente em alguns cenários o rótulo poderá ser considerado um documento completo; isto é, plenamente capacitado a produzir consequências e, portanto, preservado como prova. Em outras situações seria necessário que outros fatores também tomassem lugar. Assim, nas situações hipotéticas abordadas, cabe ressaltar o seguinte:

- A) *O rótulo faz parte do acervo da empresa que produz o queijo.* Essa é a situação modelo onde ele exerce toda sua potencialidade, onde ele pode ser considerado como o documento completo. As consequências que produz vão desde a identificação do produto até a publicidade e a tentativa de convencimento do consumidor para a aquisição do mesmo. Sua preservação, com a finalidade de comprovar tais atividades, contribuirá para a história institucional da empresa.
- B) *O rótulo integra o arquivo da agência de publicidade que produziu a embalagem do queijo.* Do mesmo modo que no exemplo anterior, ele integra o documento final. Enquanto parte da embalagem, ao lado de toda a campanha publicitária daquele cliente, é um documento completo, apto a produzir as consequências indicadas no item anterior. Seu arquivamento terá a finalidade de comprovar as atividades desenvolvidas pela agência para a empresa responsável pelo fabrico do queijo.

C) *A embalagem foi recolhida à vigilância sanitária após denúncia de prazo de validade vencido.* Neste caso, ela está agregada ao documento final (a denúncia), tendo uma importante função probatória que atesta a pertinência da reclamação. O processo criado pela denúncia será o documento final preservado.

D) *O rótulo compõe uma coleção particular de embalagens de guloseimas.* Nesse caso, ele não se configura como documento de arquivo por não ser resultante de atividades institucionais e nem se prestar à comprovação desta. A única atividade em questão é o ato de colecionar do seu proprietário, confirmado pela própria coleção, considerada na totalidade. O rótulo, isoladamente, não produz qualquer consequência, mas é preservado como parte do produto final, a coleção, esta sim, capacitada a produzir desdobramentos.

E) *O rótulo é armazenado como matéria-prima de um artista plástico.* Neste caso também não pode ser considerado como documento arquivístico por não ser resultado ou prova de ação administrativa. Ele possui potencial para participar do documento completo, isto é, da obra de arte finalizada que é a única que poderá produzir consequências (não como documento arquivístico, porém como obra de arte). Tal participação pode-se dar de maneira direta, através de sua incorporação física plena, ou indireta (ou sugestionadora) com a incorporação de seus elementos plásticos e estéticos à obra. Essa participação no documento final pode, inclusive, nunca ocorrer.

F) *O rótulo está agregado a uma lista de compras de uma dona de casa.* Nesta hipótese, ele se configura como um apêndice do documento final (a lista de compras). Integra o documento final, mas somente como reforço de uma informação já existente. Quem produz consequências enquanto documento completo é a lista em si e não o rótulo. No entanto, tanto ele como a lista de compras dificilmente se tornarão documentos de arquivo. A comprovação da realização das compras se dará por meio da nota fiscal do

supermercado. Esta última, dependendo do interesse do titular, poderá ser preservada (como documento complementar à garantia de determinado produto, por exemplo), ou não.

G) *O rótulo traz a anotação de um número de telefone no verso.* Do mesmo modo que no caso anterior, ele tem apenas uma capacidade potencial de produzir consequências, podendo não ser incorporado ao documento final, que seria a agenda pessoal do titular. Esta última, por sua vez, continuaria a ser um documento instrumental, não apresentando tendência a integrar um arquivo. Em um limite teórico, a anotação do número telefônico (no rótulo, ou na agenda) poderia integrar um documento arquivístico caso viesse a constituir prova em uma investigação criminal que associasse o número de telefone à alguma atividade ilícita. Mesmo assim, devemos supor que a existência de outras provas mais contundentes acabasse por provocar um descarte do rótulo.

Apesar de a primeira situação ser tida como típica — uma vez que, para que os demais cenários hipotéticos acontecessem, em algum momento de sua existência o rótulo em questão foi produzido pela Polenghi — ela não pode ser posta em evidência *a priori*. De um ponto de vista estritamente informativo, o exemplo “A” permite, aparentemente, uma compreensão melhor do documento completo. No entanto, é preciso atentar para a diferença de enfoque posta pelo documento arquivístico, demandando, sempre, a contextualização, buscando o restabelecimento dos vínculos institucionais existentes entre ele e seu produtor. O valor informativo não contextualizado torna-se um elemento capaz de identificar apenas a informação do documento, pouco dizendo sobre as atividades que o produziram. Infelizmente, em situações concretas, esse contexto nem sempre é facilmente identificável, o que impulsiona muitos arquivos à eleição arbitrária de situações equivalentes ao exemplo “A” na organização documental. Tal situação costuma ser mais freqüente quando se trata de documentos que, isoladamente, apresentam escassas informações sobre seu contexto, como, por exemplo, os documentos fotográficos. Situar um

registro fotográfico no nível do cenário “A” cristalizaria o ato de ignorar as funções administrativas que o produziram, considerando o documento apenas como um veículo da imagem ali emulsionada. Quando isso se dá, a organização deste documento pauta-se pela descrição, muitas vezes exaustiva, do conteúdo informativo puro da imagem.

O exemplo explorado acima apenas ilustra um problema maior. Apesar de o rótulo poder ser abordado como um documento de arquivo, em um exercício teórico, reiteremos que o típico documento de arquivo é aquele produzido em série, justamente por ser fruto de atividades administrativas rotineiras de seu produtor e preservado como prova de tais atividades. Por conta dessas características, não é necessário elaborar cenários ou outras suposições. O documento de arquivo, além de ser definido através de seu contexto de produção, não apresentará a informação de modo isolado, porém correlacionada aos outros documentos da mesma espécie, criados no exercício das mesmas funções. Tais documentos, mesmo sendo diferentes em suas individualidades, por se referirem a informações específicas, são similares no formato e no papel desempenhado no cumprimento das atividades do seu produtor. O documento de arquivo se relaciona ainda com outros, de outras espécies documentais, que lhe serão complementares, criados pela mesma atividade administrativa.

Apesar de a necessidade de agregar os documentos em séries representar uma especificidade da arquivologia em relação à diplomática, as inter-relações entre essas disciplinas são intensas. A compreensão da diplomática como disciplina remete-nos ao conceito de diploma. O *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* havia definido preliminarmente, em 1990, a diplomática como a “disciplina que tem por objeto de estudo as espécies documentais”²¹. Reformulado, seis anos depois, passou a considerar a diplomática como a “disciplina que tem por objeto a estrutura formal e a autenticidade dos documentos”²². Ambas as versões definem,

21 ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*; p.38.

22 *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.24.

contudo, a espécie documental como a “configuração que assume um documento de acordo com a disposição e a natureza das informações nele contidas”²³. Tais definições podem não parecer, à primeira vista, muito esclarecedoras. No entanto, se considerarmos o conceito de diploma, as noções tornam-se mais adequadas aos nossos objetivos:

*“documento escrito que se distingue pela natureza estritamente jurídica de seu conteúdo e por obedecer a normas precisas de redação que variam conforme a época, o lugar e as circunstâncias”*²⁴.

Este conceito de diploma também se aproxima da definição de diplomática adotada pela arquivística espanhola:

*“disciplina que tem por objeto o estudo e a crítica da tradição, da forma e da elaboração dos documentos escritos resultantes de ações jurídicas e atividades administrativas, realizadas por pessoas físicas ou jurídicas”*²⁵.

A diferença entre o diploma e a espécie estaria, então, na ampliação e na relativização das informações a ser destacadas, não apenas no documento escrito, definido juridicamente, mas também em documentos informais ou de outra natureza. Trata-se, então, de identificar os elementos recorrentes que permitem definir determinados documentos, em função de sua relevância jurídica, como representantes da mesma espécie documental. Para Luciana Duranti,

“em uma sociedade regida, em todos os aspectos, pelo direito [...], qualquer fato representado em um documento arquivístico se relaciona, ou pode ser referido, ao direito e se define como algo juridicamente relevante ou irrelevante. A

23 IDEM. *Op. cit.*; p. 34 e ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. *Op. cit.*; p.47.

24 *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.24 e ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. *Op. cit.*; p.38.

25 *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.32. A reformulação desta obra, dois anos depois, manteve a definição de diplomática; ver *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*. 2ª ed.; p.33.

*diplomática tem sido tradicionalmente aplicada a documentos que contém fatos judicialmente relevantes.*²⁶

Deste modo, podemos considerar uma nota fiscal como uma espécie documental, por seguir um formato rígido — definido inclusive em termos legais — e por ser produzida em série para o exercício da mesma atividade. Não obstante, a nota fiscal também se relaciona com outras espécies documentais, que complementam o exercício das mesmas atividades. Esse é um exemplo típico de documento de arquivo e traz diversos elementos que auxiliam a sua contextualização. Apresenta, em primeiro lugar, dados que possibilitam identificá-la como tal (um título ou um formato legal), ao lado de informações sobre o uso administrativo (data, valor, imposto, produto etc.). Por fim, possui sinais que a validam (carimbos, assinaturas etc.). Estes três aspectos — mais evidentes nos documentos de arquivo típicos — não são suficientes para garantir que o documento possa ser contextualizado no acervo que integra, não evidenciando as relações orgânicas da produção documental. Faltam ainda os elementos que identifiquem o documento com seu produtor, indiquem o motivo pelo qual foi produzido (a função da qual resulta) e o associem a seus pares (todos os outros documentos da mesma espécie produzidos para exercer a mesma função), formando as séries documentais. O documento de arquivo ainda demanda que conheçamos os motivos que norteiam sua guarda; isto é, a atividade que ele pretende provar.

Muitas vezes, a informação veiculada por um documento típico de arquivo também trará dados mínimos que permitirão contextualizar arquivisticamente o documento. Normalmente os documentos que contam com algum amparo jurídico/legal apresentam maneiras bem definidas de disposição da informação, guardando uma associação direta com a função documental. Assim, na definição dos elementos internos, a série tende a estar evidenciada, ainda que de maneira indireta. Nesses casos, a diplomática aproxima-se da arquivística ao possibilitar uma análise profunda de tais elementos. Esse tipo de documento também pode

26 DURANTI, L. *Diplomatica*, p.28.

modificar-se ao longo de sua existência, assumindo funções diferenciadas. Pode mesmo se tornar documento de um arquivo distinto, a despeito de uma informação primária praticamente idêntica, como no caso de um boleto bancário utilizado para cobrança de mercadorias ou serviços²⁷.

A primeira característica que notamos neste boleto bancário é o fato de ele se transformar, na realidade, em vários documentos, conforme a etapa administrativa. No primeiro momento, é um documento de cobrança que traz todas as informações necessárias para sua contextualização arquivística. O caso exemplificado indica o titular do documento como “sacado”, ou seja, aquele que deverá efetuar o pagamento dos serviços cobrados e, portanto, seu produtor documental; trata-se, portanto, de um documento de gestão pessoal do *sacado*. Nessa fase, o boleto teria como documentos correlatos, do mesmo titular, as demais ordens de cobrança a serem pagas naquele mês. O documento ainda indica o valor a ser pago (R\$ 49,00), a parcela a que se refere (parcela final de um total de três), o produto adquirido (*Super Pacote JAN 99*) e o fornecedor do produto (*DVB INFORMÁTICA*).

Uma vez quitado em uma agência bancária, o boleto se transfigura, deixando de ser um documento de cobrança para constituir comprovante de pagamento. Na verdade, ele se transforma em três comprovantes distintos, que deverão ser desmembrados do documento original nos locais apontados por pontilhados. Para que essa transformação ocorra é preciso que, além do corte no pontilhado, os novos documentos tragam uma autenticação bancária testemunhando o pagamento realmente realizado. Essa autenticação deverá ser feita em todos os três comprovantes²⁸. O *sacado* também poderia ter optado por fazer o pagamento via Internet, deixando, então, de gerar os três documentos comprobatórios. Não obstante, a comprovação da quitação não cessaria de existir, apenas se daria de outra maneira. O credor seria notificado do

27 Ver ficha II, a seguir. Na falta de uma terminologia precisa sobre esse tipo de documento, optamos pela denominação genérica, utilizada inclusive por credores dos serviços prestados.

28 Ver detalhe do comprovante do *sacado*, referente à segunda parcela, na ficha II.

EXCEL		641-6		Recibo do Sacado	
ECONOMICO					
Local de Pagamento: SUB INFORMATICA, PUBLICACOES E COMERCIO LTDA		Vencimento: 15/04/99			
PAGAVEL NA REDE INTEGRADA DE COMPENSAÇÃO		Agência/Código Contador: 131 981191-5		Número do Documento: 9811915 21900230-8	
Nome do Banco: 05	Código: 05	Quantidade: 49,00			
Data do Documento: 22/01/99	Nº Documento: 29861	Assinatura: DUPL			
NÃO RECEBER APÓS O VENCIMENTO.					
Super Pacote Jan 99					
PARC: 3 DE 3					
Sacado: 130951 ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ					
R SETE DE SETEMBRO 123		11730-000 MONGAGUA SP			

EXCEL		641-6		Ficha de Caixa	
ECONOMICO					
Local de Pagamento: SUB INFORMATICA, PUBLICACOES E COMERCIO LTDA		Vencimento: 15/04/99			
PAGAVEL NA REDE INTEGRADA DE COMPENSAÇÃO		Agência/Código Contador: 131 981191-5		Número do Documento: 9811915 21900230-8	
Nome do Banco: 05	Código: 05	Quantidade: 49,00			
Data do Documento: 22/01/99	Nº Documento: 29861	Assinatura: DUPL			
NÃO RECEBER APÓS O VENCIMENTO.					
Super Pacote Jan 99					
PARC: 3 DE 3					
Sacado: 130951 ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ					
R SETE DE SETEMBRO 123		11730-000 MONGAGUA SP			

EXCEL		641-6		Ficha de Caixa	
ECONOMICO					
Local de Pagamento: SUB INFORMATICA, PUBLICACOES E COMERCIO LTDA		Vencimento: 15/04/99			
PAGAVEL NA REDE INTEGRADA DE COMPENSAÇÃO		Agência/Código Contador: 131 981191-5		Número do Documento: 9811915 21900230-8	
Nome do Banco: 05	Código: 05	Quantidade: 49,00			
Data do Documento: 22/01/99	Nº Documento: 29861	Assinatura: DUPL			
NÃO RECEBER APÓS O VENCIMENTO.					
Super Pacote Jan 99					
PARC: 3 DE 3					
Sacado: 130951 ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ					
R SETE DE SETEMBRO 123		11730-000 MONGAGUA SP			

PARC: 2 DE: 3	Valor Cobrado	49,00R	20/41
MONGAGUA SP			

Boleto bancário e detalhe de pagamento efetuado.

crédito por meio de documento eletrônico e o *sacado* poderia imprimir um comprovante, onde constariam todos os dados da transação, além do código que permite ao banco localizar a operação posteriormente, em caso de necessidade de comprovação formal do pagamento.

Partindo dos princípios da diplomática, a autenticação do banco no referido documento poderá ser considerada como um sinal de validação, do mesmo modo que um carimbo ou os antigos selos. De acordo com Luciana Duranti, nos documentos modernos, o fracionamento do trâmite e a subdivisão das informações surge como uma característica principal²⁹. O documento que outrora era completo, isto é, apresentava todos os dados referentes ao trâmite que o produziu, tem hoje essas informações subdivididas em múltiplos documentos, em um grande processo. Deste modo, a compreensão do sentido institucional de um documento moderno passa também pelo conhecimento de seu trâmite administrativo e das relações que o mesmo documento guarda com seus sucessores e antecessores nesse trânsito. Com a profusão dos meios eletrônicos, essa situação torna-se mais complexa, dado que nem sempre os registros referentes às primeiras etapas do trâmite permanecem disponíveis.

O primeiro documento gerado pelo pagamento é o “*recibo do sacado*”, que é o comprovante de pagamento do titular do documento. Tem a finalidade de comprovação de pagamento efetuado, passando à guarda temporária³⁰. Os documentos correlacionados serão o comprovante de pagamento das duas primeiras parcelas e os demais documentos referentes à aquisição do produto que ainda não tenham sido descartados: a cópia do pedido (o pedido original foi enviado para receber o produto), a confirmação do pedido, a descrição do que integra o “*Super Pacote Jan 99*”, o material publicitário sobre o produto etc.

O segundo documento produzido pelo pagamento é a “*ficha de caixa*”, que deveria se tornar o recibo do caixa bancário responsável pela

29 Cf. DURANTI, L. *Diplomática*, p.61.

30 O documento somente integrará o arquivo do titular se, passada a fase da guarda temporária, ele for preservado de modo permanente.

operação. No entanto, com a automatização do sistema bancário, esse documento tem sido descartado muitas vezes pelo próprio banco que, com o registro direto no computador do caixa, não vê mais necessidade desse comprovante. De qualquer modo, seria um documento de gestão do banco, útil somente até o fechamento dos caixas, no final do expediente. Como titular desse documento, o banco opta por sequer gerá-lo, descartando o formulário antes de o autenticar.

O terceiro documento é a *ficha de compensação*³¹, que testemunha o recolhimento do dinheiro no banco contratado pelo credor para realizar a cobrança pelos serviços, no nosso exemplo, o Excel. Esse comprovante de pagamento, enquanto documento de arquivo, pertence ao banco que recebeu o pagamento e tem como documentos correlatos as demais fichas de compensação produzidas.

As partes do original tornam-se, assim, diferentes documentos do ponto de vista arquivístico, embora a informação primária nelas expressa seja praticamente idêntica, admitindo apenas três distinções. A primeira diz respeito à identificação dos documentos, isto é, à sua denominação (*recibo do sacado*, *ficha de caixa*). A segunda ocorre no comprovante do banco, através de números normais, postos no alto, e através do código de barras, colocado em baixo. E, por fim, a indicação do local de pagamento (*rede integrada de compensação*) que não aparece no *recibo do sacado*. No entanto, repetimos, é importante notar que, a despeito de informações praticamente idênticas, os documentos subseqüentes ao boleto bancário são completamente distintos do ponto de vista arquivístico, tanto na titularidade, como na finalidade.

Nos documentos arquivísticos típicos, os elementos necessários para a correta contextualização tendem a estar explicitados. A assinatura do documento, somada ao acervo de que ele faz parte, permite identificar sua origem arquivística sem grandes problemas. O documento típico de arquivo é portador de uma forte eloquência, indicando com clareza sua

31 Apesar de, no documento reproduzido para exemplificação, a denominação *ficha de compensação* não estar indicada, ela costuma aparecer em outros boletos bancários.

finalidade. Deste modo, o boleto bancário aponta claramente o objetivo de recolher pagamento, destacando, sem margem a qualquer dúvida, onde pagar, o valor, o produto que está sendo pago, as parcelas a que se refere e o comprador do produto. É justamente essa eloquência que torna possível a correta organização destes documentos de acordo com sua origem e função administrativa. Ela permite, como vimos no exemplo do boleto bancário, uma compreensão do sentido do documento e dos motivos pelos quais ele foi preservado, sem que, para isso, seja necessário recorrer à elaboração de cenários hipotéticos, como foi feito no exemplo do rótulo de queijo. A eloquência do documento típico de arquivo é tão forte que a própria construção de situações hipotéticas, mesmo que feita apenas como uma reflexão teórica, é bastante limitada.

Dentro do contexto mais amplo — que não é o documento isolado, porém o acervo como um todo —, a organicidade dos conjuntos documentais em relação à sua produção arquivística torna-se fundamental para que se possa lidar com grandes volumes de documentos através do estabelecimento de séries. As séries seriam, então, conjuntos orgânicos de documentos de um mesmo titular, referentes à mesma atividade, pertencentes à mesma espécie documental (por exemplo *recibos*). Deste modo, na organização arquivística, a informação imediata veiculada pelo documento (como os aspectos plásticos do rótulo do queijo ou a referência à revista de informática, no exemplo do boleto bancário) perdem importância para as informações do contexto de produção.

O documento de arquivo devidamente contextualizado direciona, no primeiro momento, as possibilidades de análise da informação, uma vez que estabelece as prioridades de acordo com a organicidade. É justamente esse direcionamento prévio que nos permite, posteriormente, ampliar as capacidades de compreensão e análise do documento, admitindo, inclusive, a inserção das mesmas informações primárias, porém com maior inteligibilidade. Essa aparente contradição assegura ao documento de arquivo — quando devidamente organizado de acordo com seu produtor e suas atividades — a ampliação máxima de suas potencialidades. Essa

ampliação fornece uma base sólida para que a ambigüidade seja afastada do uso secundário do documento (pelo historiador, por exemplo), ampliando as potencialidades do uso analítico pelo pesquisador. A adoção de padrões e elementos formularios pelos documentos de arquivo, transpostos para a organização arquivística também auxiliam na redução da ambigüidade, presente em qualquer documento não contextualizado.

Se compararmos os dois exemplos reproduzidos acima — a embalagem e o boleto bancário — veremos que a contextualização do segundo é muito mais fácil do que a do primeiro. O número de hipóteses plausíveis para a determinação do contexto é bem mais restrito no caso do recibo. Sua titularidade estará limitada a apenas três possibilidades em um primeiro momento: o credor, o sacado e o banco. Uma análise diplomática, capaz de identificar as diferentes etapas e transformações pelas quais esse tipo de documento de cobrança passa, somada ao conhecimento do carimbo bancário enquanto sinal de validação, restringe o documento somente ao sacado enquanto titular. A determinação de sua finalidade administrativa é indicada pelo próprio documento que, através do seu carimbo, explicita igualmente o objetivo de comprovar um pagamento já efetuado. Para a correta organização arquivística, no acervo do titular, restaria localizar os demais documentos ligados à mesma atividade e, então, classificá-los em séries documentais de acordo com as diferentes formas de disposição das informações³² (notas fiscais, recibos, tickets de caixa etc.). A eloqüência do documento típico de arquivo nos fornece essas informações, facilitando a correta contextualização — nos moldes da organização arquivística — e ampliando as possibilidades de compreensão e utilização do mesmo.

32 Cf. verbetes “*espécie documental*” e “*espécie documental diplomática*” em *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.34.

IV — CONTEXTUALIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Em documentos imagéticos isolados, a eloqüência observada nos documentos típicos de arquivo é perdida, sendo mister recuperá-la através de informações complementares, tanto do titular como de outros documentos que se referiram à produção e à utilização primeira da imagem. O simples fato de uma imagem isolada normalmente não veicular uma informação precisa obriga-nos a recorrer a outros elementos para compreendê-la. No caso da organização desses documentos, os profissionais costumeiramente apelam para as próprias experiências pessoais, ou evocam supostos conhecimentos sobre o evento, para identificar a referida imagem. Muitas vezes, entretanto, esse conhecimento impõe-se de modo quase automático e desapercibido. Resulta daí a ilusão de que a imagem, por si só, pode dar informações que permitam contextualizá-la. Na realidade, toda informação contextual de um documento imagético sempre será de “segunda mão”, isto é, obtida de modo indireto. A eloqüência de um documento administrativo típico contrapõe-se à total mudez de uma imagem quanto aos aspectos de sua produção institucional. Esse silêncio amplia as possibilidades interpretativas dos documentos imagéticos, uma vez que faltam outras referências capazes de direcionar nossa análise, além da nossa própria experiência visual.

Nos documentos fotográficos, a tendência de organizá-los com base nos conteúdos informativos, em detrimento dos elementos de contextualização, agrava-se em função da ampla reciclagem da informação veiculada, somada à facilidade de reprodução desta informação. A mudez da imagem isolada em relação aos dados sobre sua origem permite que ela seja transposta para outros contextos sem maiores problemas. Deste modo,

ampliação fornece uma base sólida para que a ambigüidade seja afastada do uso secundário do documento (pelo historiador, por exemplo), ampliando as potencialidades do uso analítico pelo pesquisador. A adoção de padrões e elementos formularios pelos documentos de arquivo, transpostos para a organização arquivística também auxiliam na redução da ambigüidade, presente em qualquer documento não contextualizado.

Se compararmos os dois exemplos reproduzidos acima — a embalagem e o boleto bancário — veremos que a contextualização do segundo é muito mais fácil do que a do primeiro. O número de hipóteses plausíveis para a determinação do contexto é bem mais restrito no caso do recibo. Sua titularidade estará limitada a apenas três possibilidades em um primeiro momento: o credor, o sacado e o banco. Uma análise diplomática, capaz de identificar as diferentes etapas e transformações pelas quais esse tipo de documento de cobrança passa, somada ao conhecimento do carimbo bancário enquanto sinal de validação, restringe o documento somente ao sacado enquanto titular. A determinação de sua finalidade administrativa é indicada pelo próprio documento que, através do seu carimbo, explicita igualmente o objetivo de comprovar um pagamento já efetuado. Para a correta organização arquivística, no acervo do titular, restaria localizar os demais documentos ligados à mesma atividade e, então, classificá-los em séries documentais de acordo com as diferentes formas de disposição das informações³² (notas fiscais, recibos, tickets de caixa etc.). A eloqüência do documento típico de arquivo nos fornece essas informações, facilitando a correta contextualização — nos moldes da organização arquivística — e ampliando as possibilidades de compreensão e utilização do mesmo.

32 Cf. verbetes “*espécie documental*” e “*espécie documental diplomática*” em *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.34.

IV — CONTEXTUALIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Em documentos imagéticos isolados, a eloqüência observada nos documentos típicos de arquivo é perdida, sendo mister recuperá-la através de informações complementares, tanto do titular como de outros documentos que se referiram à produção e à utilização primeira da imagem. O simples fato de uma imagem isolada normalmente não veicular uma informação precisa obriga-nos a recorrer a outros elementos para compreendê-la. No caso da organização desses documentos, os profissionais costumeiramente apelam para as próprias experiências pessoais, ou evocam supostos conhecimentos sobre o evento, para identificar a referida imagem. Muitas vezes, entretanto, esse conhecimento impõe-se de modo quase automático e desapercibido. Resulta daí a ilusão de que a imagem, por si só, pode dar informações que permitam contextualizá-la. Na realidade, toda informação contextual de um documento imagético sempre será de “segunda mão”, isto é, obtida de modo indireto. A eloqüência de um documento administrativo típico contrapõe-se à total mudez de uma imagem quanto aos aspectos de sua produção institucional. Esse silêncio amplia as possibilidades interpretativas dos documentos imagéticos, uma vez que faltam outras referências capazes de direcionar nossa análise, além da nossa própria experiência visual.

Nos documentos fotográficos, a tendência de organizá-los com base nos conteúdos informativos, em detrimento dos elementos de contextualização, agrava-se em função da ampla reciclagem da informação veiculada, somada à facilidade de reprodução desta informação. A mudez da imagem isolada em relação aos dados sobre sua origem permite que ela seja transposta para outros contextos sem maiores problemas. Deste modo,

uma pequena confusão pode ser criada quando não é mais possível determinar com exatidão não apenas o propósito e o produtor iniciais, mas, principalmente, qual é o documento pertencente àquele produtor específico. Essa polêmica questão remete ao conceito arquivístico de unicidade. Tal conceito já foi posto em xeque por alguns autores, como por exemplo James O'Toole¹, devido à existência de documentos que veiculam informações semelhantes ou idênticas.

Partindo do objetivo de discutir a utilização dos conceitos arquivísticos nos documentos atuais, O'Toole questiona o conceito de unicidade. Tendo como base a literatura arquivística, desmembra o emprego do conceito de unicidade em quatro dimensões distintas, defendendo, ao final, uma curiosa unicidade relativa. Para ele, há unicidades diversas para os documentos², a informação³, o processo e as funções⁴ e, por fim, os agrupamentos de registros⁵. O'Toole defende que

“o processo de copiar, que se tornou tão característico da era moderna, desafia todas as nossas quatro compreensões tradicionais da idéia de unicidade. As unicidades passam a significar mais e menos; sua utilidade na análise dos registros arquivísticos é cada vez mais problemática”⁶.

A unicidade, assim entendida, não contempla a contextualização documental pois não considera aquilo que de fato é único no documento arquivístico, que é a síntese: determinada informação se

1 O'TOOLE, J. On the idea of uniqueness.

2 **“Unicidade dos documentos”** refere-se a uma propriedade dos documentos entendidos em sua dimensão física, tanto individualmente como coletivamente. (Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.637).

3 **“Unicidade da informação [...] [é] a forma de unicidade dos documentos na qual o que realmente importa foi encontrado não nos itens presentes, porém na informação neles contida.”** (IDEM. *Op. cit.*; p.637-638).

4 **“Unicidade do processo e funções”** é aquela que coloca a ênfase no processo e nas funções produtoras dos documentos, os quais são compreendidos como produtos de atividades únicas e específicas. (Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.638).

5 **“Unicidade dos agrupamentos de registros [...] [é] aquela que] deriva do modo com que itens individuais foram organizados juntos dentro de pastas (files) [...] de determinada maneira, e não de outra.”** (Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.639).

6 IDEM. *Op. cit.*; p.649.

impõe como resultado de determinada atividade. No caso de positivos fotográficos, isso significa que cada cópia resultante de atividades distintas, a despeito de possuir imagem idêntica, poderá ser um documento único, diferente — entendido dentro de seu contexto arquivístico —, se em cada operação a finalidade for distinta da anterior. Assim, afirma com propriedade Luciana Duranti ao defender que cada documento arquivístico tem um lugar próprio na estrutura da classificação e no universo documental:

“mesmo quando um documento é uma cópia idêntica de outro, a complexidade de seu relacionamento com os demais documentos — dentro e fora do grupo do qual é parte — é sempre única”⁷.

O'Toole, ao tentar resumir as demais características definidoras do documento arquivístico, acaba por sobrepor conceitos. Esse autor nivela desdobramentos e conseqüências das características inatas do documento arquivístico, colocando no mesmo plano permanência⁸, cumulatividade⁹, ampliação de significado¹⁰, originalidade¹¹ e organicidade¹². Importa ressaltar que a própria organicidade da produção documental — entendida enquanto produção de registros documentais, como resultado natural de atividades rotineiras — é que vai conferir o caráter coletivo e serial aos arquivos e não o volume de documentos produzidos. A originalidade não se

7 DURANTI, L. The concept of appraisal and archival theory; p.335.

8 **“Os arquivos são registros permanentes: eles, portanto, merecem maior proteção e cuidados que aqueles materiais de utilidade apenas temporária.”** (O'TOOLE. *Op. cit.*; p.633).

9 **“Os arquivos, principalmente na era moderna, são potencialmente muito volumosos; seu significado é, deste modo, coletivo: grandes acúmulos de registros são mais significativos do que peças individuais.”** (IDEM.).

10 **“Os arquivos são úteis, não somente para seus criadores e seus propósitos originais, mas também para outras pessoas, posteriormente, para finalidades inteiramente diferentes.”** (IDEM.).

11 **“Os arquivos são originais: representam a melhor e a mais direta forma disponível de evidência, dado que geralmente são produzidos nas circunstâncias imediatas pelos participantes primários dos eventos humanos.”** (IDEM.).

12 **“Os arquivos são orgânicos: crescem desapercebidamente durante as atividades individuais e corporativas, devendo, portanto, ser compreendidos no contexto daquelas atividades.”** (IDEM.).

refere apenas à informação, porém à informação produzida em uma situação específica. É esta originalidade que fará com que os documentos tenham características únicas e que, conseqüentemente, demandam cuidados para sua preservação, assumam, portanto, um caráter mais permanente. Decorre da permanência que os documentos arquivísticos passem a interessar a outros usuários — além do usuário institucional de origem — e a incorporar outras finalidades — além da função inicial que os produziu —, ampliando assim seu significado.

Contraopondo-se a essa ótica, podemos observar, dentro das características enunciadas por Luciana Duranti¹³ — implícita ou explicitamente —, a valorização dos elementos relativos ao contexto de produção. Isso garante ao documento fotográfico um tratamento arquivístico equânime, tanto em relação aos demais documentos imagéticos, como em relação aos documentos típicos de arquivo. O conceito de unicidade, tal como é entendido por Luciana Duranti, choca-se frontalmente com a dimensão dada às cópias por James O'Toole. A preocupação com a questão das cópias sempre esteve presente — em maior ou menor escala — nas diversas tentativas feitas para justificar um estatuto arquivístico diferenciado para os registros fotográficos. Para O'Toole, quanto maior for a possibilidade de se copiar um documento, menor será, portanto, a possibilidade de aplicar, a ele, o conceito de unicidade. Essa situação justificaria um tratamento arquivístico diferenciado, uma vez que o conceito de contexto de produção estaria — seguindo a mesma lógica — igualmente estilizado. Nesse raciocínio, as possibilidades de uso da informação — ampliadas, no caso da imagem — em documentos com um grau de similaridade altíssimo passam a ser mais importantes do que o contexto de produção, que é, para nós, por excelência, o próprio âmago do documento arquivístico, aquilo que o define como tal e que permitirá sua preservação como prova de atividades realizadas.

13 Uma discussão mais detalhada sobre as características do documento arquivístico para Duranti foi realizada no capítulo anterior.

Dentro dessa tendência de tratar o documento imagético como algo diferenciado pelos arquivos, outros autores — preocupados com os documentos fotográficos — defendem uma organização pautada pela demanda dos consulentes, raramente interessados na recuperação das atividades e funções geradoras dos documentos. François Papik Bélanger, por exemplo, advoga a adoção de um estatuto de objeto museológico para os documentos imagéticos de arquivo, como modo de auxiliar a busca e a consulta¹⁴. Jean-François Hamel, por sua vez, defende a recuperação temática¹⁵ dos documentos de arquivo, afirmando que, para muitos pesquisadores não tradicionais, o contexto de origem não é uma necessidade absoluta¹⁶. Segundo ele,

“as fotos, por exemplo, não têm necessidade de contextualização quando apenas servem para ilustrar. A imagem fala de si mesma, e os arquivos fotográficos são reduzidos a matéria em estado bruto”¹⁷.

A organização arquivística não pode se pautar pelas possibilidades de utilização dos documentos — em lugar do contexto de produção destes — não apenas por uma questão de impossibilidade técnica mas, principalmente, por uma questão lógica. Se é tecnicamente impossível prever todas as possibilidades atuais de utilização do documento, quanto mais as futuras! Da mesma maneira, não cabe ao arquivista determinar — *a priori*, como advoga Hamel — quais documentos fotográficos servirão apenas para ilustrar (*sic*) e quais deverão ter seu contexto de produção rastreado.

14 BÉLANGER, F. Mille mots valent-ils une image?

15 Contraopondo esse raciocínio, o desenvolvimento de tecnologias de busca informática por elementos visuais eliminaria a necessidade da indexação textual das imagens; ver: LESK, M. Finding pictures. Um balanço sobre o desenvolvimento desta tecnologia, e das demais metodologias de indexação de imagens, pode ser visto em VÉZINA, K. Survol du monde de l'indexation des images.

16 HAMEL, J. De l'accès sujet au principe de respect des fonds: pour une diffusion plus large de nos archives.

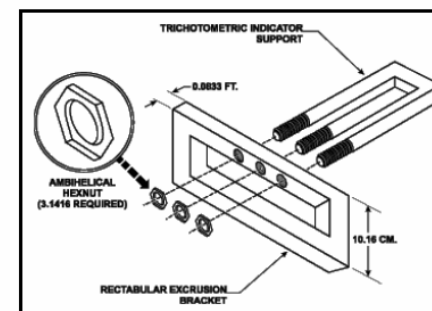
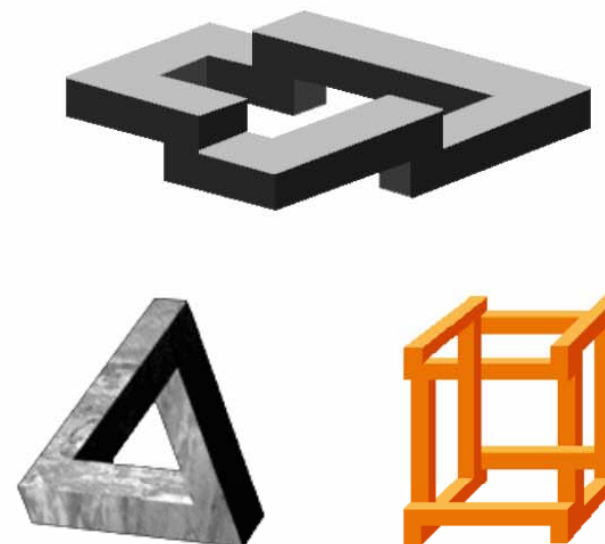
17 *Ibid.*

A respeito da referenciação temática da imagem, o filósofo Max Black indica a impossibilidade de alguém encontrar, em um grande conjunto de documentos fotográficos, uma determinada imagem, tendo como base apenas um enunciado que, a princípio, a traduziria¹⁸. Para esse autor,

“a idéia de uma completa tradução verbal de uma fotografia [e, com maior razão, o conceito ou a idéia de uma tradução verbal de um quadro] não passa de uma quimera. Um quadro mostra muito mais do que pode ser expresso por meio de palavras, e não apenas porque o léxico verbal prescinde de equivalências correspondentes”¹⁹.

A contextualização dos documentos de arquivo em suas funções produtoras se impõe não por uma obediência cega aos princípios teóricos da arquivística, mas por uma questão de lógica. Apenas a contextualização é capaz de garantir, ao mesmo tempo, unicidade e organicidade, permitindo identificar e atribuir sentido mais preciso aos documentos e, por extensão, à informação ali presente (a cena retratada em uma imagem fotográfica, por exemplo). Não cabe ao arquivo determinar quais as possibilidades de utilização dos documentos por ele custodiados, porém identificá-los e organizá-los de acordo com a proveniência e organicidade.

A ausência de dados contextuais explícitos sobre a origem, no documento imagético, pode impedir que a imagem *fale de si mesma* (sic), ao contrário do que acredita Hamel. A descrição de imagens elaboradas por meio de jogos de ilusão, como imagens de objetos impossíveis²⁰, criados através de efeitos de falsa perspectiva, com o deslocamento de uma parte



QUALITY TRADING CO. *Endless steps; Impossible triangle; Impossible crate; Forktech.*

18 BLACK, M. ¿Cómo representan las imágenes?

19 IDEM. *Op. cit.*; p.144.

20 Ver figura XIV, a seguir; imagens reproduzidas de QUALITY TRADING CO. *Endless steps*. In: *Optical illusions and illusions art*. <<http://www.qualitytrading.com/illusions/steps.html>>; IDEM. *Impossible triangle*. In: *Op. cit.* <<http://www.qualitytrading.com/illusions/triangle.html>>; IDEM. *Impossible crate*. In: *Op. cit.* <<http://www.qualitytrading.com/illusions/crate.html>>; IDEM. *Forktech*. In: *Op. cit.* <<http://www.qualitytrading.com/illusions/forktech.html>>.

das linhas de profundidade²¹ —, ou de imagens ambíguas²² enquadra-se na impossibilidade léxica referida por Max Black. A técnica de construção de perspectivas impossíveis tornou-se marca registrada de Maurits Escher, cujos cenários impossíveis tiveram uma influência fundadora no trabalho de outros artistas²³.

A imagem seguinte²⁴ — inspirada nos estudos de Escher — ilustra essa impossibilidade de atribuição de sentido apenas pela identificação temática. Pode-se alegar, é certo, que o exemplo escolhido não é um documento fotográfico “puro”, obtido apenas mediante a reflexão direta da luz em emulsão foto-sensível. O absurdo da cena, somado a um engenhoso truque de falsa perspectiva, indica claramente se tratar de uma montagem. Mesmo assim, não se pode ignorar o fato de tal montagem ter, como matéria-prima, imagens fotográficas obtidas pela reflexão direta da luz, ou pinturas muito bem elaboradas, sendo difícil distingui-la de um positivo fotográfico. Em última análise, poderia se argumentar que há uma diferença nodal entre as imagens fotográficas “capturadas” diretamente do real e as imagens construídas a partir de interpretações pessoais, aproveitando dos diferentes meios técnicos disponíveis. Na foto-montagem de colunas impossíveis²⁵ — feitas a partir do modelo clássico do tridente impossível — as mesmas questões voltam à tona. No entanto, como fazer uma decomposição temática de uma imagem fotográfica, não manipulada (100% indicial), da construção física²⁶ de tais colunas pelo artista Shigeo Fukuda?

21 O artista Shigeo Fukuda se baseia no aspecto visual da falsa perspectiva na criação de objetos tridimensionais; ver: ILLUSION WORKS. *Art of Shigeo Fukuda*.

22 Como exemplos de ambigüidade vide figuras VII (p.64), VIII (p.66) e XI (p.75).

23 Ver como exemplo: ESCHER, M. *Up and down*, e LEDINSKY, S. *High and low*. Figuras XV e XVI, a seguir. Outros trabalhos inspirados em Escher podem ser vistos em *THE WORLD of Escher*.

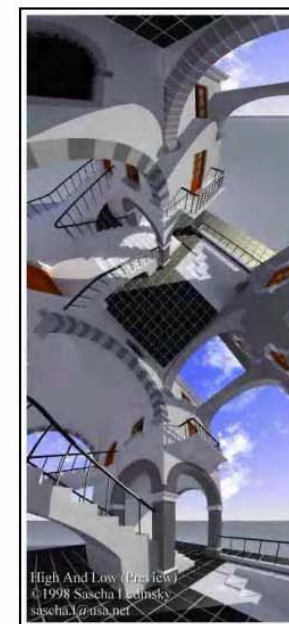
24 Ver figura XVII, a seguir. Esta imagem foi-nos enviada pelo correio eletrônico. Apesar de nossos esforços não conseguimos encontrar maiores referências

25 Ver figura XVIII, a seguir; reproduzida de QUALITY TRADING CO. *Columns*. In: *Op. cit.* <<http://www.qualitytrading.com/illusions/columns.html>>.

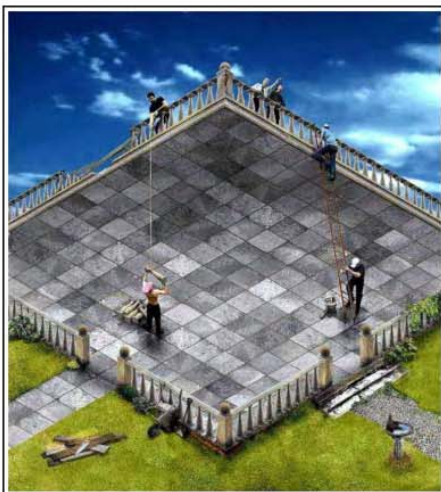
26 FUKUDA, S. *Disappearing column*. Ressalve-se que o efeito ilusório da escultura só funciona em único ângulo. Ver figura XIX, a seguir.



MAURITS ESCHER. *Up and down* (1947).



SASCHA LEDINSKY. *High and low* (1998).



Exemplo de ilusão gerada por falsa perspectiva.

QUALITY TRADING CO. *Columns*.SHIGEO FUKUDA. *Disappearing column* (1997).

Neste caso, antes de entrar no mérito do problema, a questão da possibilidade de cópia dá lugar a controvérsia da correspondência do documento com o real. Assim, poderíamos perguntar: haveria no documento fotográfico uma equivalência tal da cena retratada, suficiente para desqualificar a necessidade do contexto de produção na organização arquivística? Estaria a desqualificação do contexto de produção restrita aos materiais fotográficos, por serem eles, supostamente, fonte direta da realidade? Ou isso ocorreria devido ao fato de as imagens fotográficas serem copiáveis sem perda de qualidade da informação “capturada” do real? A resposta afirmativa a estas questões deve admitir, ao menos por exclusão, que a organização dos demais documentos imagéticos não pode dispensar o contexto de produção. Essa necessidade seria atribuída ao baixo grau de similitude nas cópias e à dificuldade de uma referenciação temática de imagens abstratas, imagens com baixa relação de representação com uma cena real de origem ou montagens²⁷.

Deste modo, torna-se difícil sustentar a argumentação que justifica um estatuto diferenciado para o documento fotográfico de arquivo baseada na suposta contradição entre sua capacidade de ser copiado e sua unicidade. É importante lembrar — como já afirmamos em outras partes deste trabalho — que as diversas reproduções de uma mesma imagem poderão constituir, a cada vez, um novo documento, decorrente de uma nova demanda, a despeito da informação primária veiculada ser idêntica.

Mesmo com o fracionamento, proposto por O’Toole, do conceito de unicidade, a informação infiel ao real continua sendo única. A unicidade não pode ser confundida com a veracidade ou com a autenticidade dos documentos. Acatar o raciocínio de O’Toole significa concordar com a perda da unicidade do registro fotográfico a partir do momento em que o daguerreótipo é substituído, ou seja, a partir do instante em que a imagem fotográfica deixa de ser obtida no positivo, passando a necessitar ao menos de uma reprodução do negativo para ser veiculada. Esta concepção

²⁷ Sobre a questão da representação do real em obras de artes ver BLACK, M. *Op. cit.* ao lado do clássico GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*.

continua ligada a uma noção de documento desvinculado de seu contexto produtor. A reprodução da informação do negativo (a imagem) não representa necessariamente uma reprodução do documento. Na maioria das vezes implica a produção de um outro documento — único dentro de seu contexto arquivístico. A não distinção entre a imagem e o documento imagético, que coloca os documentos fotográficos apenas como coleções de imagens isoladas, ao invés de entendê-las como registros de atividades produzidos em séries, fica evidente na seguinte passagem:

“as imagens fotográficas afetaram a idéia de unicidade de maneira conflituosa. Por um lado, cada imagem retém uma qualidade única: o assunto ou evento que está sendo fotografado aparece daquele modo somente no momento no qual a fotografia é tirada. [...] Por outro, devido ao fato de aquela única imagem poder ser reproduzida continuamente, talvez ao infinito — geralmente, a intenção deliberada do fotógrafo foi justamente essa —, nem o documento fotográfico e nem a informação que ele apresenta foram em algum momento únicas. Ambas poderiam ser multiplicadas”²⁸.

Cabe destacar que — em nosso entender — a unicidade arquivística não se refere à cena retratada ou à produção contínua de novos documentos através da mesma matriz, porém ao documento final gerado com essas informações. Do contrário, mesmo um paralelo com os documentos textuais mais convencionais apresentaria o mesmo tipo de problema. Tome-se por exemplo um relatório científico de pesquisa. Ele é único tanto no momento de sua produção, quanto nas informações que apresenta; geralmente é feito também com intuito de ser reproduzido, para melhor divulgar os resultados. Eventualmente se vê adaptado a formas textuais mais adequadas à divulgação mais ampla, como artigos ou ensaios, o que não desqualifica sua unicidade como documento de arquivo. Apesar de trazerem a mesma informação, os documentos são diferentes; o que é

28 O'TOOLE, J. *Op. cit.*; p.651.

único é o documento em si e não seu assunto, ou sua relação com um real exterior a ele. A produção do documento com uma intenção deliberada de reprodução é apenas um dos diversos aspectos dessa unicidade.

Essa aproximação do documento ao assunto e à cena busca inserir o registro fotográfico na condição de reflexo da realidade, desviando a atenção de seu contexto de produção enquanto documento de arquivo. Nessa perspectiva, a proposta feita por Hamel é perfeitamente compreensível por permitir uma aproximação temática à realidade — por meio da fotografia — desprezando o estatuto arquivístico do documento. Essa crença na objetividade da fotografia também é corroborada por O'Toole:

“a fotografia, em particular, aumenta nosso foco em uma única informação. Indivíduos, objetos, eventos e o mundo natural, todos podem ter sua aparência registrada tal como são.”²⁹

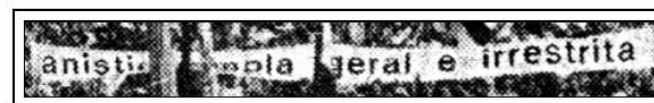
Esta proposta de considerar o registro fotográfico apenas como um vínculo direto com a cena retratada da realidade o afasta de sua dimensão de documento de arquivo por não considerá-lo como resultado de alguma atividade. Se, para O'Toole, o registro fotográfico já colocava em cheque determinadas concepções de unicidade pela facilidade de ser reproduzido, é lícito deduzir que, para esse autor, a mínima possibilidade de alteração do suposto vínculo com a realidade, mantido pelo documento fotográfico, colocará sob suspeita a própria condição de documento. Prosseguir com este raciocínio conduziria a um beco sem saída; sob esta ótica, as atuais manipulações de imagem, possibilitadas pela tecnologia informática, ao invés de ampliar as possibilidades de criação documental, acabariam por alterar o real. É preciso ter em mente que os documentos são produzidos para cumprir determinadas funções e não para espelhar a realidade. É certo que a indiciabilidade do registro fotográfico o coloca em uma relação privilegiada entre a representação e a realidade, porém, enquanto documento de arquivo, suas funções vão além da dimensão

29 IDEM. *Op. cit.*; p.650.

supostamente especular do mundo. O arquivo, devidamente contextualizado, objetiva espelhar apenas as ações de seu titular e não a realidade na qual este estava inscrito.

Para suprir, no documento imagético, a ausência de dados diretos sobre sua produção documental, muitas instituições de guarda buscam compreendê-lo através da identificação da informação primária por ele veiculada (como no exemplo do Polenguinho na situação “A”³⁰). Esse procedimento cria a ilusão de reestabelecer parâmetros para o entendimento da imagem, estreitando o leque de possibilidades de análise. A ilusão se dá na medida em que o ponto de partida deixa de ser o documento (na acepção arquivística) para constituir a informação visual veiculada por este. Assim, os parâmetros deixam de ser dados pela gênese documental para serem atribuídos aleatoriamente pela experiência visual do manipulador, no caso, o arquivista responsável. A situação se torna mais complexa na medida em que a “leitura” promovida pelo arquivista é, por fim, transposta para a classificação e para a descrição, fornecendo ao consulente parâmetros falsamente legitimados.

O recorte de jornal reproduzido à frente permite exemplificar melhor a questão³¹. Sua classificação poderia seguir dois caminhos distintos. De um lado, teríamos seu balizamento através da informação primária por ele veiculada, destacando a produção da imagem (não do documento). Do outro, o classificariamos como um documento de arquivo, evidenciando seu contexto de produção. A primeira opção nos leva à identificação do fotógrafo, da data de publicação da imagem, da referência completa do veículo de publicação (título do jornal, data, página etc.), da técnica fotográfica e do assunto da imagem (futebol, política). Nessa direção, a imagem pode ser localizada por meio da informação que ela veicula, destacando os assuntos em dois tópicos principais: Futebol (a ser desdobrado, aqui, em Corinthians, Torcida organizada, Torcida Gaviões da Fiel, Estádio do Morumbi, Campeonato Paulista de 1977 etc.) e Política (a



Torcida de futebol e detalhe da faixa.

30 Vide p.85 e ss.

31 Ver figura XX, a seguir.

ser decomposto em Brasil pós-64, Campanha da Anistia, Manifestações populares etc.).

Essa primeira opção para a classificação é capaz somente de realizar uma boa descrição do ato retratado na imagem, mostrando-se relativamente satisfatória para o consulente interessado em alguns dos assuntos indicados. Na realidade, oferece apenas informações complementares à essência do documento arquivístico. O recorte de jornal é um tipo de documento que, quando descontextualizado, tende a não apresentar quaisquer informações relevantes sobre seu titular. Apesar de representar uma ocorrência significativa no universo dos arquivos pessoais, a organização deste tipo de material raramente consegue reestabelecer os vínculos orgânicos dele com as atividades do titular. Não obstante, na falta de informações contextuais, os organizadores de tais documentos tendem a utilizar apenas as informações primárias veiculadas como critério classificatório. Por conta de tal opção, costumam ser criadas séries *fotografias*, decodificadas, à exaustão, por “assuntos”, criando imensos bancos de imagens, erroneamente confundidos com arquivos; o uso do termo fototeca define melhor esse tipo de acervo. De maneira análoga à biblioteca, a fototeca organiza e classifica seus documentos de acordo com a informação que deles possa ser extraída, visando sempre a utilização pelo consulente. No entanto, esse caminho pouco ou quase nada nos diz a respeito do documento e da função por ele exercida dentro das atividades de seu titular.

No arquivo, diferentemente, o documento é entendido, antes de mais nada, como testemunho de uma atividade. Seu objetivo principal é constituir prova das atividades do titular e, por conta disto, informa sobre o passado do titular a ele próprio ou a outrem. O arquivo também poderá disponibilizar informações para usuários em geral, porém como consequência direta de um outro objetivo: o de difundir os documentos. Essa diferença está baseada em distintos entendimentos do conceito de documento. Ao priorizar o uso da informação pelos consulentes, limita-se o documento à condição de mero veículo daquela.

O presente documento integra o acervo pessoal do Sr. Emiliano de Andrade encontra-se em sua carteira junto aos documentos de identificação pessoal — Cédula de Identidade, Carteira Nacional de Habilitação, Cadastro de Pessoa Física etc. — ao lado de outros, de natureza afetiva, como retratos da esposa, do neto etc.³². Ao considerar o recorte como um documento do Sr. Emiliano, os assuntos acima elencados perdem importância para as funções que esse documento espelha neste acervo. Para a classificação arquivística faz-se necessário, portanto, estabelecer, em primeiro lugar, a proveniência, definindo a titularidade do documento — determinar a que fundo pertence — para que a essência do documento de arquivo não seja esvaziada.

A organização arquivística do recorte do Sr. Emiliano nos encaminha para a segunda opção, indicada anteriormente. Deste modo, algumas das informações, que seriam de extrema importância na primeira opção, tornam-se absolutamente irrelevantes. A primeira divergência diz respeito à titularidade. No primeiro caso, a indicação de que o recorte pertence ao fundo privado do Sr. Emiliano de Andrade surge apenas como uma informação extra aos dados de publicação do periódico e de autoria do fotograma por ele reproduzido; no segundo, as referências ao fotógrafo e ao veículo da imprensa tornam-se supérfluas. Ao se privilegiar a informação primária na organização, o presente documento não seria entendido como um recorte de jornal pertencente ao arquivo pessoal do Sr. Emiliano, porém apenas como uma imagem. Isso acarretaria a não identificação da função por ele desempenhada para o Sr. Emiliano.

A contextualização arquivística do documento permite uma compreensão global tanto das funções que o produziram, como do próprio fundo arquivístico Emiliano de Andrade. O assunto da imagem isolada não é capaz de dar a dimensão efetiva que o documento possui para o Sr. Emiliano. Diante da impossibilidade de assumir publicamente algumas de suas posições ideológicas, tanto em função da conjuntura política, como da manutenção de seu emprego, esse documento representa um registro

32 O nome Emiliano de Andrade é um pseudônimo adotado a pedido da pessoa citada.

peçoal de sua militância. A natureza da imagem no recorte de jornal — veiculada publicamente por uma fonte até certo ponto “idônea” — permitiu a exibição a outras pessoas com uma dupla função, valendo para reforçar valores pessoais. Por um lado ele serviu para dizer “*não sou apenas eu a favor da anistia, porém toda a torcida do Corinthians*” e, por outro, para afiançar o time do Corinthians como progressista, pró-democracia etc. Tais informações, apesar de externas ao recorte, permitem entender o documento junto à militância do titular do fundo.

O exemplo acima ilustra a diferença entre a classificação arquivística e o uso secundário do documento. A classificação é a organização dada em função das atividades originais, das quais o documento é resultado, enquanto o uso secundário não guarda necessariamente nenhum vínculo com essa gênese documental. Do ponto de vista da classificação, o recorte de jornal analisado acima deve estar relacionado às atividades pessoais do Sr. Emiliano, embora seu uso secundário possa estar completamente desvinculado delas. Assim, para um historiador que trabalhe com os movimentos políticos do Brasil pós-64, o fato de o Sr. Emiliano ser corinthiano é uma informação totalmente descartável. De modo análogo, o recorte, enquanto documento do acervo pessoal do Sr. Emiliano, não guarda qualquer relação com as possíveis análises históricas que possam ser feitas a partir da imagem veiculada pelo documento. A classificação documental deve ter como preocupação inicial a reinserção do documento na organicidade em que foi produzido e não as possíveis demandas de utilização por futuros pesquisadores. Para o uso secundário, os temas da anistia ou da torcida do Corinthians podem ser mais importantes do que questões pessoais do Sr. Emiliano e sua militância política. A organização arquivística deve-se ater à produção institucional do documento, independentemente das potencialidades de uso da informação. A tabela II ilustra melhor as diferenças que assume a organização em cada um dos exemplos citados³³.

	NÃO-ARQUIVÍSTICA	ARQUIVÍSTICA
BASE DE ORGANIZAÇÃO	Informações primárias veiculadas	Contextualização documental da produção
ÊNFASE	A imagem em si mesma. O recorte de jornal torna-se apenas seu suporte.	Função do documento dentro das atividades do titular. O recorte de jornal pode ser encarado como uma espécie documental.
MATÉRIA-PRIMA	Informação	Documento
PRODUTOR	Periódico + fotógrafo.	Titular do fundo.
ASSUNTOS	Política: campanha da anistia. Futebol: torcida do Corinthians, torcida Gaviões da Fiel.	Não são relevantes.
FUNÇÃO DO DOCUMENTO	Não é identificada.	Militância política.
CLASSIFICAÇÃO	Temática com demais documentos relativos a algum dos assuntos principais. Por autoria com as demais imagens produzidas pelo mesmo fotógrafo.	Funcional com os demais documentos ligados à militância política do titular do fundo.
OBJETIVO PRINCIPAL DA ORGANIZAÇÃO	Disponibilizar informações genéricas aos consulentes; documento como fonte de informação.	Reconstituir as atividades do titular do fundo; documento como testemunho de atividade.

Possibilidades de classificação do recorte da torcida de futebol.

³³ Ver a seguir.

O recorte — enquanto documento do Sr. Emiliano — é único, apesar da informação veiculada (a imagem) apresentar-se como uma reciclagem. Na realidade, o documento de interesse para o historiador do período pós-64 é a matéria do jornal, associada à imagem que a acompanha, e não o recorte do Sr. Emiliano, a despeito deste trazer uma imagem tecnicamente idêntica. A importância da notícia enquanto fato jornalístico — foi a primeira manifestação pró-anistia feita por uma torcida de futebol, por uma das grandes torcidas brasileiras — costuma desvincular-se da função exercida pelo documento nas atividades do titular do acervo. A mesma imagem serviu para a criação de documentos diferentes, com funções e titularidades diversas. A imagem da torcida do Corinthians representa uma informação que foi reproduzida em diferentes documentos desde sua criação até a reprodução do recorte neste trabalho. Em cada um desses momentos, a informação primária permanece constante; a imagem em si mantém-se praticamente inalterada, salvo algumas modificações na sua resolução gráfica. No entanto, em cada caso ela integra um novo documento, com funções e titularidades diferenciadas (o que é o mais significativo para a contextualização documental). Apresenta também mudanças no suporte documental (negativo, positivo, fotolito, papel-jornal, disco magnético, papel alcalino), na técnica de reprodução (fotografia, impressão gráfica, impressão computadorizada) e na espécie documental que configura. A tabela III exemplifica as transformações ocorridas na imagem do ponto de vista do contexto documental³⁴.

A reciclagem da informação promovida pela utilização posterior do documento não deve ser confundida com a função para a qual ele foi produzido. Deste modo, a partir do momento em que um banco de imagens recontextualiza a imagem do recorte de acordo com os interesses de seus pesquisadores, ele está produzindo, na realidade, um novo documento, ao invés de apenas estar disponibilizando uma informação de um fundo privado para os consulentes. Muitas vezes a atitude é inevitável e, nesse caso, deve-se comunicar aos usuários que aqueles documentos não estão

MOMENTO	DOCUMENTOS	TITULAR	FUNÇÃO
produção da imagem pelo fotógrafo	negativo, contato, ampliação (positivo)	fotógrafo (freelancer), jornal ou agência de notícias (missão fotográfica)	disponibilização da imagem para reportagem jornalística
publicação da imagem no jornal	fotolito, provas e exemplares impressos	jornal	divulgação de informação em reportagem
compra de um exemplar pelo Sr. Emiliano	exemplar comprado	Sr. Emiliano	aquisição e fruição de informação jornalística
separação física da imagem pelo Sr. Emiliano	recorte	Sr. Emiliano	militância política
reprodução da imagem para o presente texto	esse texto	o autor do texto	auxílio na argumentação

Diferentes contextos da imagem da torcida de futebol.

³⁴ Ver a seguir.

arquivisticamente contextualizados, porém descritos de acordo com o conteúdo de sua informação primária.

No nosso exemplo, a compreensão do papel desempenhado pelo recorte da campanha pela anistia, como resultado das atividades do Sr. Emiliano, foi facilitada por depoimento do próprio titular do fundo. É certo que, no plano de classificação deste acervo pessoal, ainda poderá existir alguma dificuldade para inserção daquele documento em uma série documental, pois as atividades pessoais não são padronizadas, conforme ocorre nas instituições. O problema aqui seria o da identificação tipológica de documentos pessoais. Porém, a função que o documento exerce no acervo já ficou estabelecida, restando equacionar, no plano de classificação, o local mais adequado para sua inserção.

Infelizmente, nem sempre é possível estabelecer essa relação entre o documento e o titular do fundo. Como vimos antes, no caso de documentos imagéticos, a contextualização é dificultada pela falta de elementos capazes de promover uma identificação mínima. A existência de uma prática bastante difundida de descrição dos elementos informativos da imagem, substituindo a organização arquivística, somada à demanda dos pesquisadores por temas ou assuntos, somente acirra o problema. A ficha catalográfica à frente representa um bom exemplo dessa reciclagem da informação³⁵.

Uma análise da ficha nos desperta uma série de dúvidas relacionadas tanto à origem material e institucional do documento, quanto à descrição de sua informação primária:

- A) Quem é o titular do documento? Qual o significado da sigla "GSJ"?
- B) Tratava-se de um documento original do próprio titular do fundo, reproduzido posteriormente, na década de 1960, por outrem?; ou o titular reproduziu, de outro acervo, essa imagem na década de 1960?

³⁵ Ver ficha III, a seguir; reproduzida do acervo fotográfico do Centro de Memória Regional da UNICAMP (CMR) - arquivos especiais, documentação fotográfica.



Código de arranjo: GSJ 241

Título: [Equipe de futebol da Associação Atlética Ponte Preta]; **Local:** Campinas (SP); **Data:** 191_; **Responsável por cópia/reprodução:** [Reprodução de foto original por Aristides Pedro da Silva - Archak Naltchdjian]

Data de produção do item: [196_]

Quantidade: 1; **Designação genérica:** neg.; **Suporte:** vidro; **Cromia:** p&b; **Dimensões:** 9,0x6,5cm

Título da série: **Título da subserie:** **Nº da série:**

Notas: Outro item da imagem: 1 neg. vidro, env. 140
Observação sobre a descrição física: imagem 3,9x5,4cm.
neg. com duas imagens.
Anotação no env. do neg: "Quadro de futebol da Associação Atlética Ponte Preta da cidade de Campinas."
Título atribuído através de anotação no env. do neg.
Data de produção do item atribuída através de entrevista com Willian Sesso.
Doação de Willian Sesso em 3 jul. 1988.
Publicado em: O ALVI NEGRO. Campinas: nº 1, pg.6, e nº 4, pg.3, 1950.

Resumo: Equipe de futebol da Associação Atlética Ponte Preta composto pelos jogadores Amparense, Dante Pera, Watte, Jacomelli, T. Campeão, Varjean, Morais, Lili, Lopes, Aranha e Quinze.

Descritores: Equipe da Associação Atlética Ponte Preta / Campinas SP / 191_ / Futebol / Amparense / Dante Pera / Watte / Jacomelli / T. Campeão / Varjean / Morais / Lili / Lopes / Aranha / Quinze

CENTRO DE MEMÓRIA REGIONAL. *Equipe da Ponte Preta.*

- C) Nesse caso, por que a reprodução da década de 1960 está em negativo de vidro?; ou seria o suporte de vidro referente à imagem original da década de 1910? Existe outro negativo em suporte flexível?
- D) Por que, em nenhum momento, existe a indicação de que se trata de reprodução de uma imagem positiva que está —ou esteve — acondicionada em um álbum?
- E) Quê outros positivos faziam parte deste álbum? Também seria importante saber se o álbum e a imagem nele contida são originais da década de 1910 ou dos anos 1960.
- F) Por que a ficha descreve a escalação do time fotografado, mas deixa de lado dois personagens sem, sequer, indicar sua existência?

Algumas destas questões talvez não possam ser respondidas, embora outras possam ter sua resposta extremamente facilitada na entrevista com o doador dos documentos, indicada na ficha. A solução dessas indagações seria de extrema importância para a contextualização do documento, tanto por permitir entender precisamente sua dimensão na classificação arquivística, como para dar aos pesquisadores preciosas informações sobre os limites de utilização do referido documento.

Muitas das informações contextuais ainda existem, porém são de conhecimento somente de alguns funcionários do Centro de Memória Regional (CMR). Elas não estão contempladas na classificação e só serão disponibilizadas para o consulente caso ele se disponha a procurar especificamente por essas informações. Existem hiatos entre o conhecimento que a instituição obteve sobre o documento, a organização dada a ele e a informação colocada para o público. Através de pesquisa bibliográfica³⁶ e de contato com responsáveis pela organização do fundo, conseguimos obter algumas respostas para nossas indagações:

³⁶ Para um pequeno histórico sobre a organização deste fundo no CMR ver: GONÇALVES, C. e LEÃO, F. Os retalhos fotográficos de Geraldo Sesso Jr.

- A) GSJ refere-se ao fotógrafo Geraldo Sesso Jr., o titular do fundo.
- B) O álbum é da década de 1910 e foi coletado ou teve suas imagens reproduzidas por Geraldo Sesso Jr.
- C) Aparentemente Geraldo Sesso Jr. produzia seus próprios negativos de vidro, nos mais diversos formatos. A imagem original da década de 1910 era um positivo.
- D) Possivelmente o positivo da década de 1910 foi reproduzida por Geraldo Sesso Jr. e depois, na década de 1960, Archak Naltchdjian executou uma nova cópia. O que não se consegue saber ao certo é se o titular do fundo coletou fisicamente os documentos antigos ou se apenas os reproduziu.
- E) Dentro dos objetivos da catalogação adotada, prioriza-se a descrição dos conteúdos da imagem principal (o time de futebol), já que a demanda da consulta não se dará, supostamente, pela origem do documento (mesmo porque não existem, no CMR, instrumentos disponíveis ao público para esse tipo de busca). É interessante notar que, nesta prática, a instituição excluiu automaticamente alguns elementos que são parte da imagem. A cartolina sobre a qual o positivo está incorporado e sua respectiva legenda fazem parte do documento do Fundo GSJ, a despeito de ser ignorada pela catalogação e pelo serviço de reprodução³⁷.
- F) Para o responsável pela catalogação, o intuito do fotógrafo foi retratar jogadores de um time de futebol. Essa leitura desprezou o fato de se tratar de uma imagem de outra imagem, ignorando a existência do álbum. Do mesmo modo, a presença de outros indivíduos que não os jogadores foi também, casualmente, esquecida.

³⁷ Quando solicitamos uma cópia ao CMR, a ampliação executada a partir do negativo original centralizou apenas a imagem do time de futebol, eliminando os indícios do álbum e das legendas. Foi preciso requerer uma segunda ampliação, com indicações específicas, para que a reprodução integral fosse realizada.

Note-se que a informação mais importante — a função para qual o documento foi produzido pelo titular do fundo — ficará sem resposta, caso a organização arquivística não caminhe na direção proposta pelo questionamento acima. A ausência completa de informações sobre a contextualização arquivística na ficha manifesta-se através de uma preocupante lacuna nos campos “*Título da série*”, “*Título da subsérie*” e “*Nº da série*”. O documento em questão não é o positivo da década de 1910, porém sua reprodução fotográfica, feita por Sesso Jr. Do mesmo modo, o tema não é o time da Ponte Preta e sim um positivo que retrata esse time.

Nesse caso, apesar de o documento de Sesso Jr. ter sofrido menos transformações físicas do que o recorte do Sr. Emiliano, houve também uma completa recontextualização da imagem. Não é mais possível determinar a função original do documento no Fundo Geraldo Sesso Jr. Na prática, esse documento não guarda mais qualquer relação orgânica com esse titular. A referência *GSJ*, nessa situação, indica mais um código de localização do que propriamente uma origem contextual. A referência ao titular não remete mais a uma relação orgânica do documento com outros provenientes da mesma atividade. A rubrica *GSJ* contribui apenas para o estabelecimento de uma espécie de histórico da imagem, complementado com as demais informações indicadas no campo “*notas*”. A despeito de estar classificado no CMR como pertencente ao Fundo Geraldo Sesso Jr., a titularidade do documento, na realidade, não é mais este fundo, porém o próprio Centro de Memória. O documento remete-se, na prática, à função de subsídio para pesquisas de consulentes do acervo do CMR, através da informação primária veiculada. Nessa nova acepção, o positivo passa a estar relacionado somente com o rol de documentos elencado no tópico “*descritores*” da ficha catalográfica — em uma tentativa de compensar a ausência de informações contextuais —, em lugar de ter estabelecida sua relação orgânica com os demais documentos de Geraldo Sesso Jr.

Apesar de esta opção distanciar-se dos pressupostos da arquivologia, foi a solução viável encontrada para suprir as demandas dos consulentes do CMR. Deste modo, um consulente que queira material sobre

o clube Ponte Preta será contemplado com a referência dessa imagem, ao lado de outras três do mesmo fundo³⁸. Ele, entretanto, não terá condições de estabelecer o contexto de produção do documento e de ver respondidas determinadas indagações. Do mesmo modo, não conseguirá encontrar, documentadas naquela instituição, referências completas das atividades desenvolvidas pelo titular do fundo.

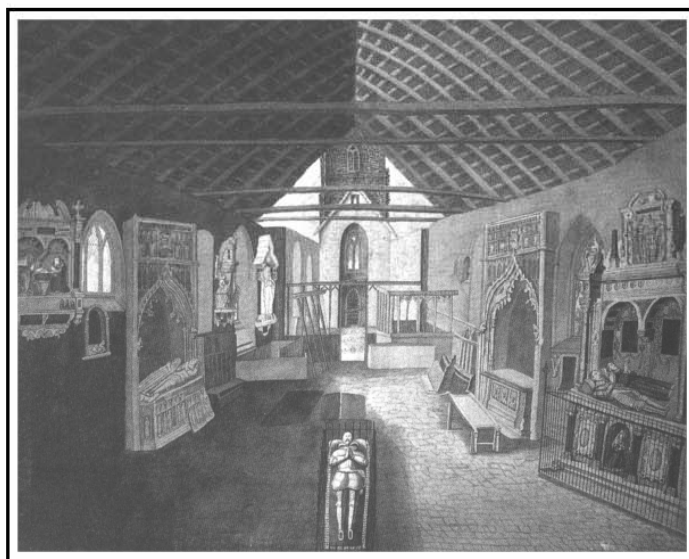
Como exemplo de uma atribuição de sentido institucional para as imagens, cabe ainda destacar, a análise de Stephen Bann sobre uma aquarela anônima de 1765³⁹, utilizada em uma exposição do Museu Britânico sobre “*visualização do passado*”⁴⁰. No quadro, a imagem da igreja em ruínas pode servir, paradoxalmente, de testemunho de glória no passado. Segundo Bann, o fato de a aquarela comunicar uma mensagem do tipo “*tesouros entre ruínas*” não permite, necessariamente, classificar a obra como um registro de decadência, o que foi feito na exposição do Museu Britânico. Para o autor, decadência é um termo que se refere a diferentes séries de percepção do passado; ou seja, o fato de aquela imagem de Letheringham poder ser percebida, por um público específico, como um exemplo de decadência, não implica que na realidade represente o processo de decadência de modo mais global.

38 Ver no mesmo fundo as imagens GSJ-236, GSJ-283 e GSJ-301.

39 *Interior of Letheringham Church looking west*, figura XXI, a seguir; reproduzida de BANN, S. *As invenções da história*, p.160.

40 BANN, S. “Views of the past”; p.40.

Figura XXI



Interior of Letheringham Church looking west (1765).

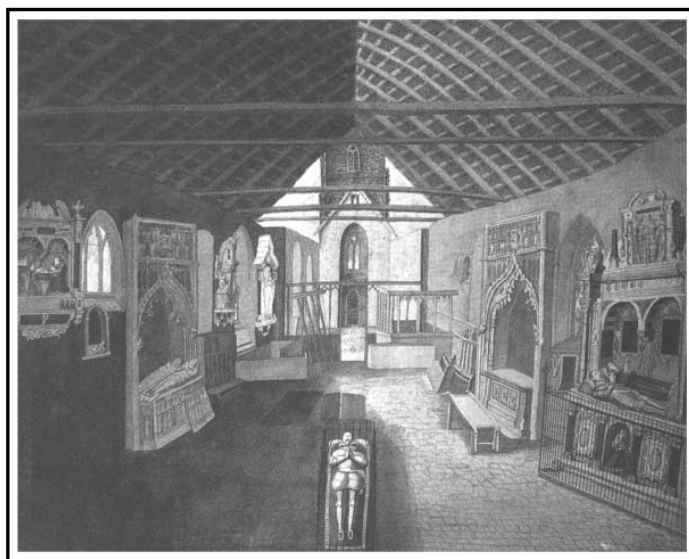
V — RECONTEXTUALIZAÇÃO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

O documento imagético, significativamente mais do que o textual, tende a sofrer inúmeras reciclagens e novas atribuições de sentido que o descontextualiza de sua origem, ao mesmo tempo que promovem novas recontextualizações. Concorrem para isso as próprias características do documento imagético isolado, o qual, como vimos, é bem menos eloquente sobre sua gênese institucional do que os documentos típicos de arquivo. A perda dos dados contextuais amplia as possibilidades de atribuição de sentido ao documento, uma vez que, na ausência desse vínculo original, quaisquer especulações passam a ter lugar. Como resultado, essa tendência o desqualifica como um documento de arquivo. No entanto, é preciso não transformá-la em algo permanente e inevitável. O fato de, em algumas situações específicas, não ser mais possível contextualizar adequadamente um documento não justifica a adoção apriorística de sistemas classificatórios elaborados a partir do conteúdo informativo, em detrimento da contextualização arquivística. A organização arquivística dos documentos imagéticos permite superar as limitações do alcance do tratamento documental fundamentado unicamente em “leituras” de conteúdo informativo.

É importante ressaltar que a ausência de organização dos documentos segundo as atividades do titular não invalida o trabalho feito pelo Centro de Memória Regional (CMR)¹, uma vez que, com a recontextualização, a imagem pode cumprir a sua nova função de subsídio documental. Entretanto, uma contextualização arquivística representaria

¹ Vide ficha I (p.71) e ficha III (p.124).

Figura XXI



Interior of Letheringham Church looking west (1765).

V — RECONTEXTUALIZAÇÃO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

O documento imagético, significativamente mais do que o textual, tende a sofrer inúmeras reciclagens e novas atribuições de sentido que o descontextualiza de sua origem, ao mesmo tempo que promovem novas recontextualizações. Concorrem para isso as próprias características do documento imagético isolado, o qual, como vimos, é bem menos eloquente sobre sua gênese institucional do que os documentos típicos de arquivo. A perda dos dados contextuais amplia as possibilidades de atribuição de sentido ao documento, uma vez que, na ausência desse vínculo original, quaisquer especulações passam a ter lugar. Como resultado, essa tendência o desqualifica como um documento de arquivo. No entanto, é preciso não transformá-la em algo permanente e inevitável. O fato de, em algumas situações específicas, não ser mais possível contextualizar adequadamente um documento não justifica a adoção apriorística de sistemas classificatórios elaborados a partir do conteúdo informativo, em detrimento da contextualização arquivística. A organização arquivística dos documentos imagéticos permite superar as limitações do alcance do tratamento documental fundamentado unicamente em “leituras” de conteúdo informativo.

É importante ressaltar que a ausência de organização dos documentos segundo as atividades do titular não invalida o trabalho feito pelo Centro de Memória Regional (CMR)¹, uma vez que, com a recontextualização, a imagem pode cumprir a sua nova função de subsídio documental. Entretanto, uma contextualização arquivística representaria

¹ Vide ficha I (p.71) e ficha III (p.124).

um incremento nas possibilidades de análise desse material. Mesmo assim, é preciso que se alerte o pesquisador sobre a recontextualização do documento. No exemplo da ficha III, a referência Geraldo Sesso Jr. passa a indicar somente a origem institucional do positivo fotográfico, mas não a sua titularidade, posto que este documento não guarda mais qualquer relação orgânica, do ponto de vista arquivístico, com o fundo.

Por mais sistemática e descritiva que seja essa recontextualização, ela sempre fará uma atribuição de sentido externa à geração do documento, isto é, alheia à finalidade para qual ele foi criado e preservado. Como resultado desse processo tem-se uma nova atribuição de sentidos, ou seja, uma reciclagem do significado determinado à informação original. Muitas vezes, principalmente no caso dos documentos imagéticos de arquivo, essa solução não representa uma opção metodológica; ao contrário, constitui a única saída diante da ausência de dados relativos à criação do documento. Mesmo assim, essa nova atribuição de sentido tende a ser diferente do contexto original não podendo, portanto, ser ignorada.

Esse tipo de reciclagem da informação primária, geradora de novas atribuições de sentido, ocorre em diversos campos. Muitas vezes, a reutilização da informação para finalidades distintas evidencia um completo desligamento do documento inicial, enquanto que, em outras situações, esse distanciamento, apesar de também ocorrer, não é cristalino, suscitando a falsa impressão de que não houve uma nova atribuição de sentido, como bem ilustra o caso da Ponte Preta, discutido anteriormente².

O ensaio *Et in Arcadia ego*, de Panofsky, traz um exemplo interessante sobre a questão da atribuição de sentido à imagem — atribuição esta capaz de promover uma recontextualização do documento³. O texto mostra como uma errônea identificação de sentido pode levar a uma completa transformação no significado original de uma imagem. Panofsky

² Vide p.123 e ss.

³ PANOFSKY, E. *Et in Arcadia ego*: Poussin e a tradição elegiaca. In: *Significado nas artes visuais*; p.377-409.

analisa obras pertencentes à família de imagens⁴ fundada por Giovanni Francesco Guercino, com o quadro *Et in Arcadia ego*, pintado entre 1621 e 1623⁵.

Nesse ensaio, o fundador do método iconológico procurou, em primeiro lugar, realizar uma identificação precisa do significado do termo “Arcádia”. Em seguida dedicou-se à interpretação gramatical do sentido da frase latina *et in Arcadia ego*, com o intuito de auxiliar a compreensão do significado visual dos quadros assim intitulados. O tema da Arcádia o remeteu, em primeiro lugar, ao poeta latino Virgílio, responsável pela criação de um sentido para o termo, ao transformar a denominação de uma região árida e inóspita da Grécia em referência a um reino de beatitude e eterna primavera. Virgílio havia inaugurado para a Arcádia um sentido diametralmente oposto, tanto à realidade física daquela região, como à associação, feita anteriormente por Ovídio, dos arcades a selvagens primitivos. Essa “distorção” da Arcádia acabou por prevalecer, dotando o termo de um significado — que persiste até hoje, principalmente na literatura — de paraíso terrestre.

Cabe salientar que, apesar de o sentido corrente da Arcádia estar em conformidade com os temas das obras de arte analisadas por Panofsky, esse autor não se furtou a fazer uma prospecção do tema na literatura grega e latina, ainda que os resultados já tivessem sido suplantados — do ponto de vista do significado temático — por Virgílio e, por extensão, por todos os seus sucessores. Sob a ótica pragmática dos resultados, a pesquisa em fontes gregas e latinas anteriores a Virgílio poderia ter sido descartada, uma vez que, nos quadros analisados por

⁴ Por família de imagens estamos entendendo a repetição temática de uma mesma imagem ao longo dos tempos, também chamada pelos membros de Warburg como história da imagem. Sobre a história de uma família de imagens em Panofsky ver, por exemplo, IDEM. *A alegoria da prudência* de Ticiano: um pós-escrito. In: *Significado nas artes visuais*; p.191-225. Ver também os exemplos utilizados por ele na exposição do seu método iconológico em IDEM. *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença*. In: *Significado nas artes visuais*; p.47-87. Para uma explicação mais simplificada sobre as histórias de imagens em Panofsky e em Fritz Saxl ver NEIVA Jr., E. *A história de uma imagem*. In: *A imagem*; p.6-10.

⁵ GUERCINO G. *Et in Arcadia ego*. Figura XXII, a seguir.

GIOVANNI GUERCINO. *Et in Arcadia ego* (1623).

Panofsky, a única Arcádia presente é a Arcádia idílica. No entanto, tal aprofundamento no tema foi indispensável na perspectiva metodológica da análise iconográfica, a fim de dar solidez à tese do descarte do significado original da Arcádia e à adoção do sentido paradisíaco.

Outro ponto a ser destacado na metodologia empregada por Panofsky é a compreensão da obra de arte como um documento e não apenas como uma imagem. O título *Et in Arcadia ego* representa não apenas a tentativa do artista de propor uma atribuição de sentido para a obra, mas também é um elemento fundamental, constitutivo da obra enquanto documento, ao lado da imagem. Sob essa ótica, o título, além de ter sido o ponto de partida, ocupa um lugar nodal na discussão desenvolvida por Panofsky sobre as referidas pinturas, remetendo-nos à segunda parte do problema: a correta tradução gramatical da frase *et in Arcadia ego*. Para Panofsky, existem, basicamente duas opções de tradução: “até na Arcádia existo” e “eu também estive na Arcádia”, embora, de acordo com ele, apenas a primeira leitura seja gramaticalmente correta.

Na obra fundadora da família *Et in Arcadia ego*⁶, a morte, representada por uma caveira, seria a responsável pela frase, com uma conotação de alerta, indicando que até mesmo no similar terreno do paraíso ela continuava a existir: “mesmo na Arcádia eu, a morte, mantenho o poder”⁷. A frase convida o observador a uma reflexão sobre o tema da morte, como os dois árcades fazem na tela. Panofsky, ao determinar os antecedentes iconográficos do quadro de Guercino, constata que o tema da morte, ao surgir subitamente, como um alerta à vida despreocupada, não é novidade, tendo uma vasta tradição literária e pictórica.

Nicolas Poussin chega a Roma um ou dois anos após a realização da pintura de Guercino e, de acordo com Panofsky, por volta de 1630 fez a primeira de suas versões do tema *Et in Arcadia ego*. Apesar das óbvias diferenças estilísticas entre os dois pintores, a composição de

⁶ Vide figura XXII, na página anterior.

⁷ PANOSKY, E. *Et in Arcadia ego*. *Op. cit.*; p.398 e p.400.

Poussin segue um caminho temático bastante semelhante ao da obra do artista italiano. A interpretação dada à imagem e ao título *Et in Arcadia ego* de Guercino continua a ser igualmente válida para a versão elaborada pelo artista francês. Panofsky descreve o quadro de Poussin do seguinte modo:

*"Poussin modificou a composição de Guercino, acrescentando o deus-rio arcádico, Alfeu, e transformando a alvenaria em ruínas num sarcófago clássico onde aparecem inscritas as palavras **Et in Arcadia ego**; além disso, enfatizou as implicações amorosas do ambiente da Arcádia adicionando uma pastora ao lado dos dois pastores. Mas, apesar dessas melhorias, o quadro de Poussin não esconde sua dívida para com a obra de Guercino"*⁸.

Entretanto, o mesmo Poussin pintaria, anos mais tarde, uma versão final do mesmo tema, reproduzida adiante⁹. Nela, apesar de a surpresa do encontro dramático com a morte dar lugar a um sentimento de luto contemplativo, o sentido de alerta permanece válido. O primeiro biógrafo de Poussin anota que a acepção dada pelo artista continuou a ser aquele de que a morte pode ocorrer em meio à felicidade¹⁰. Ou seja, a tradução da expressão latina por *"mesmo na Arcádia eu [morte] existo"* mantinha-se vigente. Panofsky aponta que, a despeito das intenções originais do autor, as modificações introduzidas por Poussin ao tema aumentam as possibilidades dos observadores não mais refletirem sobre a morte, dando lugar à contemplação da Arcádia como um lugar agradável e tranqüilo. Nessa situação, o sentido da frase latina passou a ser o errôneo *"eu, também, vivi [ou estive], na Arcádia"*. As alterações executadas por Poussin foram assim resumidas por Panofsky:

"os árcades não parecem tanto estar sendo advertidos sobre um futuro implacável quanto estar imersos



NICOLAS POUSSIN. *Et in Arcadia ego* (1636).

⁸ IDEM. *Et in Arcadia ego*. *Op. cit.*; p.399-400.

⁹ POUSSIN, N. *Et in Arcadia ego*. Figura XXIII, a seguir.

¹⁰ BELLORI, G. P. *Le vite de pittori, scultori, et architetti moderni*. Roma, 1672. Apud. PANOFKY, E. *Et in Arcadia ego*. *Op. cit.*; p.405.

numa doce meditação acerca da beleza do passado. Parecem pensar menos em si mesmos que no ser humano enterrado no túmulo. [...] Confrontamo-nos com a mudança de um moralismo finamente velado [— Guercino —] para um sentimento elegíaco evidente”¹¹.

Essa obra de Poussin criou as condições para que o sentido inicial da frase de Guercino e, por extensão, a própria interpretação dada a esse quadro, fossem alterados. Com o passar dos anos, o sentido de elegia e de luto apartam-se do tema, sobrevivendo apenas a idéia da Arcádia enquanto lugar perfeito e dissociando-o completamente da morte. Panofsky historiciza o processo de criação de uma nova significação para o tema *Et in Arcadia ego*, indicando como alguns autores e artistas foram gradativamente substituindo a morte pelo paraíso. Finaliza o texto com o exemplo de um desenho de Fragonard do final do século XVIII, que completa o círculo da modificação de sentido ao representar espíritos de falecidos amantes, envoltos em brumas junto a um túmulo aberto:

“à frase de Guercino ‘mesmo na Arcádia existe a morte’, o desenho de Fragonard responde: ‘mesmo na morte, pode haver a Arcádia’”¹².

O processo de inversão do sentido da frase, a partir do segundo quadro de Poussin, é tão forte que continua até nossos dias. Atualmente existe uma grande variedade de sites na Internet dedicados ao tema, a maioria deles definindo-se como esotéricos. Todos colocam o quadro de Poussin (e, por extensão, ele próprio) como o fundador de uma proposta de contemplação e de meditação, plenamente integradas a essas propostas esotéricas. A dissociação entre a morte e o tema da Arcádia é tão intensa que, por vezes, o túmulo do quadro de Poussin é interpretado como altar de meditação. Por extensão, o quadro fundador de Guercino também acaba por ser englobado na acepção de imagem do paraíso, expressa por “eu

11 PANOFSKY, E. *Et in Arcadia ego*. *Op. cit.*; p.401.

12 IDEM. *Et in Arcadia ego*. *Op. cit.*; p.409.

também estive na Arcádia” ao invés do alerta da morte, subvertendo seu sentido original¹³.

O grande problema não está, obviamente, em outros artistas atribuírem uma nova acepção ao tema, porém no estabelecimento de uma significação para as obras de Guercino e Poussin diferente da inicial. É necessário distinguir liberdade de criação artística de interpretação histórica. No campo das artes, a força da nova atribuição de significado ao tema é intensa a ponto de criar uma nova família de imagens. Como desdobramento, assiste-se também a um processo de abandono da gramática latina para adequar a expressão *et in Arcadia ego* à nova significação do tema. Hoje, além da morte já não guardar qualquer relação com a frase original, tampouco são feitas referências à ação — ter estado, ou vivido, na Arcádia. *Et in Arcadia ego* é tratada por alguns artistas como sinônimo de paraíso, conforme podemos exemplificar com os recentes trabalhos da fotógrafa holandesa Laura Samsom-Rous¹⁴ e do ilustrador italiano Andrea Cimatti — que dedica uma série inteira ao tema *Et in Arcadia ego*, inspirando-se, segundo declara, no quadro de Poussin¹⁵.

O exemplo das transformações ocorridas no tema *Et in Arcadia ego* aponta para a necessidade da correta contextualização documental. Assim, apesar da conotação elegíaca, a segunda pintura de Poussin nunca tratou o tema como sinônimo de paraíso, além de preservar — por meio de um túmulo — a presença da morte. O fato de, no final do século XX, o tema ter adquirido uma conotação diversa (como nos mostram Samsom-Rous e Cimatti) não justifica alterar o sentido original da obra de Poussin — e muito menos do alerta dramático de Guercino. Do mesmo modo, não há pertinência em esperar que os artistas atuais sejam fiéis ao sentido fundado por Guercino. São documentos diferentes, produzidos com significados

13 A única reprodução do quadro de Guercino que encontramos na Internet estava em um site dedicado exclusivamente ao esoterismo. Ver *ESOTERIA*.

14 Ver SAMSOM-ROUS, L. *In Paradiso (et in Arcadia ego)*; premiado no Festival Internacional de fotografia de Noorderlicht, em 1997. Figura XXIV, a seguir.

15 Ver CIMATTI, A. *Et in Arcadia ego: archaic illustrations*. Figura XXV, a seguir. Reproduzido de CIMATTI, A. *Il sogno*. In: *Op. cit.* <<http://www.picture.it/fineart/sogno.html>>

LAURA SAMSOM-ROUS. *In Paradiso (et in Arcadia ego)* (1997).ANDREA CIMATTI. *Il sogno*.

diversos e com leituras do título — este sim, idêntico — igualmente distintas. A existência de um vínculo, ao longo dos mais de trezentos e cinquenta anos que separaram a obra de Guercino das representações atuais da Arcádia, não implica, absolutamente, uma reciprocidade de significado, porém é necessário analisar as obras atuais a partir do tema fundado por Guercino.

No caso dos documentos imagéticos de arquivo, sobretudo quando se trata de registros fotográficos que foram reproduzidos à exaustão, é preciso ter em mente que a atribuição de sentido pode estar desvirtuando o contexto original de produção. Isto pode ocorrer tanto no momento da organização, pelo arquivista, de massa documental acumulada¹⁶, como na utilização do acervo por parte do pesquisador. A situação torna-se mais complexa pois, como vimos, o documento imagético de arquivo, quando isolado, é praticamente mudo em relação à sua origem institucional e seus atributos estéticos e de conteúdo não são, por eles mesmos, confiáveis para uma correta organização arquivística. O desconhecimento das finalidades da segunda versão da Arcádia de Poussin, e de suas relações com a obra fundadora de Guercino, situa o quadro em uma função contemplativa do ambiente paradisíaco. Também há que se distinguir os quadros originais de suas reproduções para outros fins, uma vez que são documentos diferentes, de conteúdo similar¹⁷. Deste modo, a função contemplativa do paraíso — e a correspondente tradução do título *Et in Arcadia ego* pela forma gramaticalmente incorreta *eu também estive no paraíso*, ou o pelo sintético *Paraíso* —, não é pertinente às obras originais, mas se adequa perfeitamente às reproduções de Poussin, e até mesmo de Guercino, encontradas nos sites esotéricos da Internet, desde que desvinculadas das obras originais.

¹⁶ Entendemos a massa documental como o grande volume de documentos acumulados de maneira desordenada que o arquivista é obrigado a organizar bem posteriormente à criação e utilização institucional dos mesmos. A massa documental se contrapõe a um sistema arquivístico que promova um acompanhamento contínuo dos documentos desde o momento da criação destes até sua destinação final.

¹⁷ Este não é o caso das cópias elaboradas com o intuito de substituir a exposição do documento original em arquivos e museus.

Para ilustrar os riscos que a não-contextualização documental adequada pode trazer, podemos citar o estudo, dos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo, que Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho¹⁸ realizaram na tentativa de elaborar de uma *história visual*¹⁹ da cidade de São Paulo. Nessa proposta, as autoras fazem uma análise mais aprofundada desse tipo de publicação²⁰ e elegem como recorte a ocorrência de imagens urbanas em álbuns publicados entre 1897 e 1954. Não executam, entretanto, qualquer contextualização ou introdução de cunho histórico-factual do período, uma vez que, através da análise das imagens, constroem um quadro histórico mais fundamentado. Esses resultados aparecem sempre destacados nos dois grandes períodos que compõem a divisão metodológica do trabalho — 1897-1919 e 1951-1954 —, no intuito de abarcar cerca de meio século. Entretanto, os álbuns são vistos apenas como um produto social, não suscitando o desenvolvimento de uma reflexão em torno de sua produção institucional.

Cabe ressaltar que somente a referência aos álbuns fotográficos, enquanto veículos de visualização da cidade, sem um questionamento prévio acerca de quem os produziu e para quais finalidades, é insuficiente para calçar uma contextualização plena de todos os exemplos utilizados pelas autoras. O ponto principal conduz à autoria dos álbuns como documento, o que difere da autoria intelectual das imagens fotográficas. Assim, apesar de as imagens de diversos álbuns citados serem de autoria de Militão Azevedo, a distinção entre os álbuns publicados como produto comercial de casas editoras, ou produto intelectual dos fotógrafos, e aqueles editados sob a determinação do prefeito de São Paulo, Washington Luís deveria ter sido feita. A função desses últimos ligava-se à propaganda institucional da Prefeitura por meio do discurso visual — destacando o crescimento da cidade, fruto da boa administração, das obras realizadas etc. As imagens usadas na confecção desses álbuns são originárias de uma atividade

18 LIMA, S. e CARVALHO, V. *Fotografia e cidade*.

19 Cf. MENESES, Ulpiano. Prefácio. In: LIMA, S. e CARVALHO, V. *Op. cit.*; p.9-11.

20 LIMA, S. e CARVALHO, V. Uma apresentação dos álbuns da cidade de São Paulo. In: *Op. cit.*; p.19-27.

municipal específica, que não foi destacada pelas autoras; referimo-nos ao registro fotográfico sistemático e comparativo das transformações urbanas. Essa função municipal inicia-se, justamente, com a administração de Washington Luís, permanecendo até hoje, na Divisão de Iconografia e Museus do Departamento de Patrimônio Histórico (DIM/DPH).

Do ponto de vista metodológico a representatividade desse material não é desprezível, constituindo mais de 40% das imagens analisadas no primeiro período delimitado pelas pesquisadoras²¹. Há uma grande possibilidade de que o álbum de 1914 também possa ser encarado como uma produção institucional da administração Washington Luís²². Essa hipótese é reforçada não apenas pelo fato da publicação ter ocorrido na época de sua gestão (1914-1919), mas, principalmente, pela presença dos negativos originais no acervo do Arquivo de Negativos do DIM/DPH²³. Caso essa hipótese fosse confirmada, o percentual de imagens institucionais presentes na primeira periodização de Lima e Carvalho passaria a abranger mais da metade das ocorrências analisadas²⁴, concentrando-se nos últimos quatro anos de um período composto por mais de duas décadas.

A dimensão institucional da municipalidade amplia as possibilidades de compreensão dos documentos envolvidos. Essa contextualização enriqueceria as conclusões das autoras de *Fotografia e cidade*, pois elas buscaram situar as imagens fotográficas urbanas não apenas como produto de relações sociais, mas também como vetores dessas

21 Entre 1887 e 1919 as autoras indicam ter encontrado 832 imagens, sendo 344 (41,35%) integrantes dos álbuns produzidos pela administração de Washington Luís. Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.20.

22 *Álbum comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887-1914*. São Paulo: Duprat, 1914, 2 v. Apud. LIMA, S. e CARVALHO, V. *Op. cit.*; p.246 e Apud. SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*; p.19.

23 Cf. SÃO PAULO. *Op. cit.*; p.19 e IDEM. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*; p.7.

24 Nessa situação seriam 447 documentos fotográficos de um universo de 832 (53,73 %). O número pode ser maior ainda, pois as informações do Arquivo de Negativos — publicadas em 1992 — indicam a existência de negativos originais de mais um álbum do período, ausente do levantamento realizado pelas autoras em questão: o *Álbum comparativo da Cidade de São Paulo: organizado com autorização do Exmo. Sr. Dr. Washington Luiz Pereira de Souza*. São Paulo: Duprat, 1919. (Apud. SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*; p.19).

mesmas relações. Deste modo, a existência de levantamentos fotográficos sistemáticos realizados pela Prefeitura nos parece um fator fundamental para tal análise, principalmente por ser esta instituição um dos principais agentes de transformação/manutenção urbanística da cidade. A Prefeitura age em diversas frentes, quer como reguladora e fiscalizadora, quer como empreendedora da transformação urbana, sendo um dos principais participantes desse processo decisório. Esta característica demanda uma distinção, do ponto de vista da própria funcionalidade do documento imagético, entre os registros fotográficos produzidos pela administração municipal e os demais; e também entre o conjunto das imagens produzidas para um levantamento sistemático das modificações urbanas e os álbuns que reúnem uma seleção delas.

É necessário alertar que o documento fotográfico, enquanto discurso visual — do mesmo modo que todos os outros produtos sociais —, guarda uma relação orgânica com seu produtor. Assim, ao tratar os documentos como representações sociais, não se pode esquecer essa origem, as relações que os produziram. Deste modo, um álbum de Washington Luís não deve ser situado apenas à luz das transformações sociais que provoca enquanto vetor. Sua inserção ao lado dos demais álbuns da cidade feitos no mesmo período, ameniza o problema, porém de modo insuficiente. Somente sua contextualização em uma dimensão arquivística será capaz de determinar com exatidão sua origem e os motivos de sua produção. Acreditamos que essa ampliação abriria espaço para analisar as relações decorrentes, tanto do ponto de vista da produção e circulação dos álbuns, como das alterações na percepção visual da sociedade.

Uma análise mais acurada do vínculo institucional dos álbuns com a Prefeitura poderia elucidar o contexto de produção dos negativos de vidro existentes no Arquivo de Negativos do DIM/DPH — pois ali está depositada a maioria dos negativos originais utilizados nos álbuns formalmente cancelados por Washington Luís²⁵ —, já que os dados sobre

25 Cf. SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*; p.19 e ÍDEM. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*; p.7.

esses documentos, anteriores a 1935, são bastante incompletos. Uma análise contextual mais aprofundada da função de registro fotográfico revelaria que a ausência de álbuns fotográficos paulistanos, no período de 1920 a 1950, indicada por Solange Lima e Vânia Carvalho, não se verifica no tocante ao levantamento fotográfico sistemático da prefeitura²⁶. É certo que as imagens sobre o referido período presentes no Arquivo de Negativos não cumprem o requisito necessário imposto pelo recorte das autoras, por não terem sido publicadas na forma de álbum. Não obstante, são complementares — enquanto produto de atividade institucional — às imagens constantes nos álbuns publicados sob a administração Washington Luís.

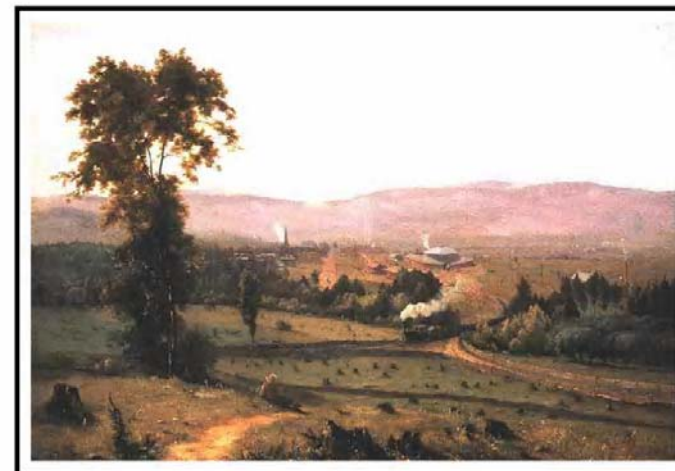
Do mesmo modo, o tratamento de coleção dado pelo Arquivo de Negativos a muitas reproduções mereceria revisão, uma vez que elas complementam os documentos fotográficos produzidos pela Prefeitura para levantamento sistemático. A coleção — em oposição ao arquivo — pode ser definida como uma *“reunião artificial de documentos que, não mantendo relação orgânica entre si, apresentam alguma característica comum”*²⁷. O Arquivo de Negativos não deveria tratar as reproduções como se tivessem sido produzidas institucionalmente pelos mesmos produtores de suas matrizes. Elas se apresentam como documentos de diferentes proveniências, a despeito de uma informação visual quase idêntica, o que ocorre igualmente com as reproduções de obras de arte encontradas na Internet, analisadas anteriormente. Na realidade, essas reproduções guardam uma relação orgânica com a produção do DPH como material acumulado por essa instituição a fim de complementar aquela função de levantamento fotográfico sistemático das transformações da cidade de São Paulo. Cabe ressaltar que a inserção desse material junto às atividades da Prefeitura não pode, em nenhum momento, descartar a valiosa informação sobre o modo como esses documentos foram produzidos, isto é, através da cópia de coleções de terceiros.

26 Cf. SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*.

27 *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p. 17.

Ao analisar a informação visual, Solange Lima e Vânia Carvalho não se propuseram a realizar um questionamento sobre a origem institucional do material. Dentro do recorte e das periodizações por elas propostas, cabe perguntar se não seria o caso de promover, ao lado do recorte temporal, um recorte institucional. Sob a ótica arquivística, os negativos originais produzidos institucionalmente diferem, enquanto documentos, dos respectivos positivos publicados nos álbuns. Entretanto, o conhecimento da origem e do percurso dessas imagens — atentando para as diferenças contextuais enquanto documentos de arquivo — estabelece parâmetros mais precisos para a compreensão tanto do significado das imagens, como das funções documentais. O estabelecimento das famílias de imagem praticado pelos integrantes de Warburg pode ser útil nesse processo. Esperamos que o apoio na tradição do pensamento relacional de Warburg — expressa aqui através do pensamento relacional de Panofsky e dos estudos de Gombrich — permita contextualizar melhor o documento imagético de arquivo, enquanto portador de uma mensagem e de uma função que se sobrepõem a seus aspectos formais e estéticos. Assim, cabe à organização arquivística — e à pesquisa histórica — compreender tais documentos do ponto de vista de sua geração institucional antes de decompô-los por seu conteúdo.

O quadro *The Lackawanna Valley*, de George Inness, é um bom exemplo dessa reconfiguração do documento através da modificação na atribuição de sentido, distanciando-se do sentido original²⁸. A obra, pintada em 1855, por encomenda do então presidente da estrada de ferro retratada, foi elaborada com exclusivo intuito publicitário. Apesar de, na época, a Companhia contar, no referido vale, com apenas uma linha que entrava em um galpão de reparo das locomotivas, o contratante da obra exigiu que fossem pintadas linhas adicionais, visando incrementar a publicidade, sob o argumento de que eventualmente seriam construídas. Inness, apesar de se opor, acabou por cumprir parcialmente tal exigência, sugerindo a existência



GEORGE INNESS. *The Lackawanna Valley* (1855) e detalhe.

²⁸ INNESS, G. *The Lackawanna Valley*. Figura XXVI, a seguir.

de novos trilhos através da presença de colunas de fumaça, conforme pode ser notado nos detalhes assinalados²⁹.

É importante destacar que a obra nunca pertenceu a George Inness. Desde o início da sua confecção sempre foi um produto das atividades administrativas da Companhia Ferroviária e seu autor, um prestador de serviços. A titularidade da pintura sempre foi da Companhia, que a usou como publicidade. Se fosse o caso de expandir suas linhas no vale de Lackawanna, a Companhia poderia ter utilizado a pintura até como suporte ilustrativo para as obras de engenharia³⁰. A modificação de *status* desse documento — ocorrida no momento de sua transformação em obra de arte, com a conseqüente exposição em salas de museus e galerias — é algo que ocorre posteriormente à sua criação enquanto anúncio publicitário. A atribuição de um valor essencialmente estético a essa imagem, descartando seu sentido original, representa uma nova atribuição de significado e uma nova titularidade. A pintura converteu-se, assim, de documento arquivístico da Companhia Ferroviária em documento museológico da National Gallery of Art, em Washington (D.C.).

Somente a integração — que pode ser realizada pelo museu — do documento acima no conjunto sob a titularidade da Companhia Ferroviária (ainda que assinado por George Inness) e a contextualização dentro das atividades rotineiras da empresa — nesse caso como uma ilustração publicitária — é capaz de garantir seu entendimento enquanto documento arquivístico. Essa dimensão é essencial para a compreensão dos motivos responsáveis por sua elaboração. Apenas essa contextualização pode restituir a eloqüência característica do documento de arquivo, perdida no momento em que o quadro de Inness foi convertido em documento museológico. Nessa obra, devido a sua natureza imagética, os dados mínimos de contextualização, similares aos encontrados na ficha de compensação de cobrança, inexistem. Mesmo com a reciclagem do

²⁹ Vide figura XXVI na página anterior.

³⁰ Essa sugestão é dada por Gombrich, que inclusive utiliza os termos croqui e planta, referindo-se ao quadro. Cf. GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*; p.59.

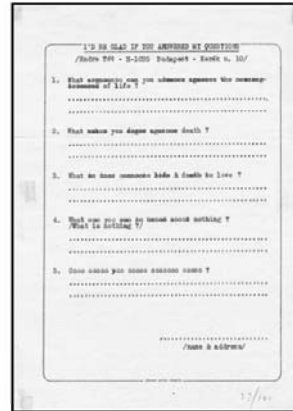
documento e da informação promovida por seu novo atributo de obra de arte, a contextualização arquivística continua a ser fundamental. Somente ela permite responder por que um paisagista típico de meados do século XIX, inspirado em Constable, acrescentaria elementos inexistentes na cena retratada. Aliás, é o conhecimento dessa origem arquivística que faz com que saibamos que existem trilhos adicionais na cena. Ainda que *The Lackawanna Valley* tenha deixado de ser considerado um documento de arquivo, seu entendimento será apenas parcial caso essa origem não seja considerada. Antes de ser uma obra de arte, a pintura de Inness foi fruto de atividades administrativas. Do mesmo modo outros documentos, imagéticos ou não, elaborados por indivíduos menos ilustres, foram reciclados e recontextualizados. Prender-se à descrição formal, isolada do contexto de produção, equivaleria descrever a existência de três linhas ferroviárias (ou três locomotivas) na obra *The Lackawanna Valley*, ao invés de classificar o quadro como uma pintura publicitária. A classificação do quadro de George Inness ao lado das demais atividades publicitárias da Companhia Ferroviária faz com que a decomposição dos elementos formais da imagem não seja necessária.

A arte conceitual, por outro lado, é capaz de induzir a uma situação completamente oposta à observada no caso de Inness. Cristina Freire indica que muitas obras de arte conceituais do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) se encontravam separadas das demais³¹. O desconhecimento do caráter não-aúrico da arte conceitual fez com que obras de arte de aparência similar a triviais documentos textuais estivessem alocadas junto com os demais documentos administrativos referentes às exposições e aos artistas, a despeito de já terem sido expostas em algum momento. Desta maneira, obras de arte que, na sua dubiedade, também constituíam outros documentos como, nas obras exemplificadas, rascunho, questionário ou cartão postal, provavelmente foram consideradas apenas como tais e

³¹ FREIRE, C. *Poéticas do processo*. IDEM. *Arte conceitual e conceitualismos*. Ver, por exemplo, CAMNITZER, L. *Proyecto para una pintura*, TÓT, E. *Sem título* e VALTER, R. *Postalixio land(e)scape*, respectivamente figuras XXVII, XXVIII e XXIX, a seguir.



LUIS CAMNITZER. **Projecto para uma pintura** (1976).



ENDRE TÓT. **Sem título** (1974).



frente



verso

REGINA VALTER. **Postalix land(e)scape** (1974).

alocadas junto aos outros documentos da mesma espécie, tendo seu significado artístico ignorado³².

Segundo Gombrich, a resistência de Inness em adicionar trilhos fictícios derivaria de seu modo de encarar a pintura como representação de uma verdade; pintar tais acréscimos equivaleria, então, a produzir uma falsidade. Para o pintor, “nenhuma explicação estética sobre imagens mentais ou verdade superior poderia negar esse fato”³³. No entanto, se promovermos uma contextualização arquivística dessa pintura, ela deixará de ser encarada como uma obra de arte, para assumir seu papel como um documento de arquivo da Companhia Ferroviária. Neste caso, a questão da veracidade perde totalmente a importância. Em primeiro lugar, a suposta “falsificação do real” não estaria no quadro, porém no anúncio. Essa “mentira” só ocorreria se o quadro fosse utilizado para traçar implicações, de modo direto ou indireto, de que a pintura estaria divulgando informações fidedignas sobre os recursos da Companhia. Se a empresa fez propaganda enganosa, a pintura de Inness continua a ser o reflexo de tal atividade. Por outro lado, o quadro também poderia embasar uma informação verídica, como lembra Gombrich, “se o presidente o levasse [o quadro] a uma reunião de acionistas para demonstrar as melhorias que estava pretendendo fazer”³⁴. Enquanto documento arquivístico a tela guarda uma relação de reflexo apenas com as atividades que a geraram, não importando se as informações veiculadas, no decorrer de tais atividades, são falsas ou verdadeiras.

O documento de arquivo para ser autêntico deve constituir, de fato, aquilo que proclama ser. O fato de as informações apresentadas por um documento não serem verdadeiras, não desqualifica sua autenticidade. Atestam o grau de confiabilidade da ação institucional praticada por seu produtor, sem colocar em xeque a existência do ato administrativo. Um folheto (ou uma pintura) de publicidade continua a ser autêntico — isto é,

32 O trabalho de pesquisa e curadoria de Cristina Freire recuperou o estatuto de objeto artístico de tais obras, reinserindo-as no acervo do MAC-USP. Cf. FREIRE, C. *Poéticas do processo*; e IDEM. *Arte conceitual e conceitualismos*.

33 Cf. GOMBRICH, E. *Op. cit.*, p.59.

34 *Ibid.*

permanece desempenhando a função para a qual foi concebido —, mesmo quando as informações ali divulgadas são enganosas.

Em trabalho anterior³⁵ exemplificamos esta imparcialidade nos documentos, o *Projeto Brasil Nunca Mais*³⁶. A fidelidade dos registros documentais das atividades de opositores ao regime de exceção do período pós-1964 deu subsídio legal para o cerceamento de seus direitos políticos. Do mesmo modo, documentos produzidos pela ditadura para registrar a cassação de direitos políticos serviram de base para que o *Projeto Brasil Nunca Mais* pudesse denunciar abusos cometidos pelo regime militar.

O documento de arquivo, como reflexo direto de seu produtor, assume uma postura de neutralidade perante os fatos e a realidade — embora o produtor nunca seja neutro. Luciana Duranti entende que a imparcialidade dos documentos arquivísticos

*“não significa que os leitores dos documentos devam crer que eles reproduzem os fatos e atos dos quais são parte e parcela: o contexto mais amplo da atividade geradora dos documentos e o ambiente cultural no qual seus intérpretes vivem são fatores essenciais para a compreensão da verdade que pode ser extraída dos documentos”*³⁷.

Deste modo, não se pode dizer que toda manipulação de imagens constrói documentos feitos *“deliberadamente para mentir”* — como advoga James O’Toole³⁸ — uma vez que a alteração da relação indicial que a fotografia guarda com o real não pode ser transposta para a análise dos objetivos que norteiam a criação de um documento. O’Toole cita a manipulação de uma imagem fotográfica na confecção de uma capa de livro como um exemplo da desqualificação das tecnologias digitais aplicadas às

35 Ver LOPEZ, A. *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*.

36 Cf. ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*.

37 DURANTI, L. Registros documentais contemporâneos como provas de ação; p.51.

38 O’TOOLE, J. On the idea of uniqueness; p.653.

imagens no universo dos documentos arquivísticos³⁹. A possibilidade de modificação da imagem original — entenda-se: do registro do real —, ao invés de indicar novos potenciais para a confecção de documentos, coloca, para O’Toole, novamente em xeque o conceito de unicidade em materiais fotográficos⁴⁰:

*“a crença de que a unicidade é uma qualidade positiva nos registros — mantém a informação que é única, dispensando aquela que não é — fica, portanto, sob sério ataque”*⁴¹.

A veracidade não tem qualquer relação direta com a unicidade. As imagens aqui reproduzidas — escolhidas por O’Toole para exemplificar a manipulação da imagem — podem representar uma alteração do ponto de vista da informação, mas não do ponto de vista do documento, uma vez que não se trata do mesmo documento. Trata-se de documentos distintos: um positivo fotográfico que retrata uma imagem urbana e uma capa de livro. A eliminação de alguns postes de iluminação pública pelo autor da capa pode alterar o valor informativo da capa em relação à cena fotografada⁴². Mas com certeza não compromete a finalidade de divulgação e venda do livro. A apropriação, e conseqüente reciclagem, de elementos de um documento na confecção de um outro reforça o conceito de unicidade, ao invés de desqualificá-lo.

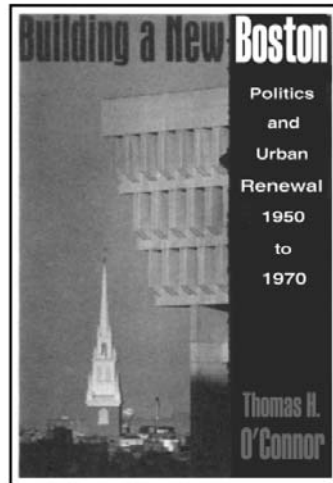
Em um documento imagético considerado isoladamente, a veracidade tende a ser confundida com a autenticidade da imagem. Essas duas características acabam por se mesclar, posto que não haverão dados para determinar o contexto do documento, sendo, portanto, impossível

39 Ver figura XXX, a seguir; reproduzido de IDEM. *Op. cit.*; p.652.

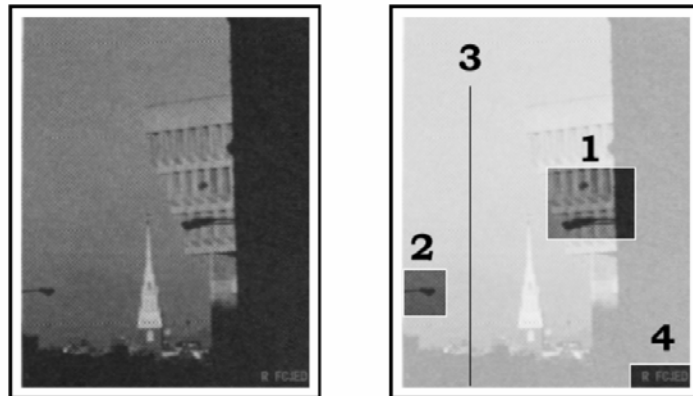
40 Sobre o conceito de unicidade defendido por este autor e suas implicações vide discussão mais detalhada no capítulo anterior, especialmente p.103 e ss.

41 O’TOOLE, J. *Op. cit.*; p.653.

42 James O’Toole contesta a supressão das lâmpadas de iluminação pública (1 e 2), por nós destacadas no esquema. Note-se que a lâmpada da esquerda (2), na realidade, não foi excluída por manipulação gráfica, porém pelo recorte do enquadramento da imagem na capa, delimitado pela linha 3. Curiosamente, a ausência do luminoso publicitário (4) não provocou questionamento. Ver figura XXX, a seguir.



Capa do livro de Thomas O'Connor.



Detalhe da foto original de Peter Vanderwarker e esquema.

estabelecer a autenticidade. Por outro lado, quando inserimos o documento junto à organicidade de seu produtor institucional — ao invés da imagem isolada —, a veracidade separa-se completamente da autenticidade. No primeiro caso, uma informação falsificada compromete o uso do documento que passa a ser falso também. No segundo caso, a falsificação de informações, quando percebidas, permitem uma compreensão melhor do documento e dos motivos que levaram seu produtor a tal adulteração.

A imagem seguinte⁴³, registada por Hugh Van Es, ilustra muito bem essa neutralidade do documento de arquivo, que apenas reflete as atividades de seu produtor. Durante um quarto de século essa imagem foi considerada o registro da última retirada de cidadãos estadunidenses, feita por forças militares dos Estados Unidos, na guerra do Vietnã, indicando a queda de Saigon (atual cidade de Ho-Chi-Min), em 29 abr. 1975. A imagem representaria estadunidenses dirigindo-se ao helicóptero, pousado no teto da embaixada de seu país, prestes a decolar naquele que seria conhecido como o último voo. Entretanto, divulgou-se recentemente que o prédio retratado na cena não poderia ser a embaixada dos EUA; constatou-se também que a maioria das pessoas que aparecem na imagem é vietnamita e que o tipo de helicóptero não condiz com aqueles que foram utilizados na retirada final das forças norte-americanas do Vietnã⁴⁴. Mesmo assim, o documento é autêntico embora a interpretação dada a ele não corresponda com a cena do real que supostamente veiculava. A agência de notícias, no exercício de suas atividades, produziu e divulgou a imagem como sendo a fuga da embaixada, fazendo com que essa imagem representasse tal fato, contando com a corroboração dos demais meios de comunicação para essa tese. O fotógrafo tentou, em vão, argumentar o contrário, mas, enquanto funcionário da agência de notícias, ele nunca foi o produtor institucional do documento. Van Es declarou que:

“como a retirada foi feita pela embaixada norte-americana, meu editor pensou que a foto era da embaixada,

⁴³ VAN ES, H. *The fall of Saigon*. Figura XXXI, a seguir.

⁴⁴ Cf. FALL OF SAIGON MARINE ASSOCIATION. *Operation frequent winds*; figura XXXII, a seguir.



HUGH VAN ES. *The fall of Saigon* (1975).



Operation Frequent Winds.

apesar de ter sido feita, na verdade, a um quilometro e meio de lá. Quando eu mandei a foto para a agência, ela tinha a legenda certa. Obviamente, os editores não a leram. [...] Não tenho controle sobre seu uso e legenda⁴⁵.

A recente divulgação do erro jornalístico — feita em função dos 25 anos da retirada oficial das tropas americanas do Vietnã — não torna o documento menos verídico ou menos autêntico. A informação passada por ele deve ser reavaliada hoje por quem a queira utilizar sob a ótica de uma revisão histórica. Ainda assim, é preciso considerar que, desde sua geração, tal documento realmente representou a fuga da embaixada, a despeito da inveracidade do fato. A falsificação de informações surge, então, como mais um dado, como uma característica da própria instituição — não sendo esse procedimento significativamente diferente do observado nos documentos textuais. O fato do conteúdo informativo ser inverídico, apenas retrata a atuação de seu produtor, do mesmo modo que nos conteúdos verídicos; no entanto, a autenticidade do documento continua intacta.

⁴⁵ Apud. BELL, Fiona. Foto famosa do Vietnã era fraude.

VI — DOCUMENTO FOTOGRÁFICO COMO DOCUMENTO IMAGÉTICO DE ARQUIVO

De acordo com uma definição corrente, a imagem fotográfica é obtida através da impressão físico-química resultante da emissão de luz¹. O processo da emulsão foto-sensível também ocorre na duplicação dessa imagem em positivos e/ou ampliações. Assim, *fotografia* refere-se não só ao positivo fotográfico (definição aceita pelo senso comum), mas, sobretudo, a uma técnica que envolve uma reação química com sais de prata, iniciada pela luz. No entanto, deve-se notar que essa técnica não garante necessariamente uma dimensão imagética aos seus produtos, em diferentes suportes; isto é, nem todo registro fotográfico é necessariamente imagético: veja-se, por exemplo, os registros fotográficos espectroscópicos gerados em laboratórios ou os microfilmes de textos.

Walter Benjamin, em seu clássico estudo *Pequena história da fotografia*², alerta para o risco que a disseminação indiscriminada desta técnica pode trazer para sua própria compreensão. A ampla difusão de inúmeros objetos passíveis de serem retratados impõe um papel fundamental às legendas, responsáveis pela ligação da imagem ao seu objeto. Deste modo, a imagem fotográfica perde seu estatuto de objeto único, de linguagem absoluta, tendo, necessariamente, que se articular com a tradicional linguagem escrita para que a interpretação de seu significado seja possível. Walter Benjamin também se refere ao cinema soviético, capaz de produzir longas seqüências de imagens, aproveitando/criando uma

expressão artística na fotografia que busca a experimentação e o aprendizado. Se, nesse caso, a necessidade de legendas não é tão impositiva, cabe ressaltar que se trata de uma situação diferente. Em primeiro lugar, no cinema já existe um sugestionamento e uma contextualização prévia que é o próprio enredo; em segundo lugar, é um uso distinto da imagem que agora busca, principalmente, uma expressão artística, desobrigada de interpretações corretas de significado para que sua fruição, enquanto objeto de arte, seja possível.

Recentemente, o aumento da ocorrência de imagens digitais tem ampliado a polêmica em torno do estatuto do documento fotográfico. Na imagem digital não há emulsão, nem uma correspondência analógica com a luz refletida pelos objetos. Em alguns casos (câmaras digitais, por exemplo), chips foto-sensíveis transcodificam a luminosidade recebida em bits, representando sempre uma perda de parte da luz captada em função da resolução (geralmente medida em pontos por polegada) do equipamento. Em outros casos, as imagens podem ser construídas artificialmente, por meio dos bits, no computador, gerando cenários que nunca emitiram luz para a sua fixação em uma imagem.

Nos arquivos, a maior ocorrência de documentos imagéticos é, freqüentemente, a de materiais fotográficos — sejam eles em formas típicas como negativos e positivos, ou em reproduções impressas deles em livros, jornais etc. —, contando com múltiplos suportes para fixação da imagem fotográfica. Antes da invenção da fotografia, a ocorrência de documentos imagéticos era bastante restrita nos arquivos, constituída, geralmente, de mapas, croquis e esboços eventuais. Mesmo após sua invenção, a fotografia demorou a ser encarada como um recurso para a produção de documentos administrativos, a despeito de ter se difundido rapidamente em diversos setores da sociedade. No caso dos arquivos, a inclusão de documentos fotográficos ocorreu em um momento posterior à ampla difusão desta técnica na sociedade. Esse descompasso entre a difusão da fotografia e sua plena incorporação às práticas administrativas provocou uma valorização do registro fotográfico, enquanto imagem, em detrimento de seu papel

1 Fotografia, de acordo com o *DICIONÁRIO de terminologia arquivística* (p.40), é o "processo pelo qual a ação da luz sobre filme coberto por emulsão sensível e revelado por meio de reagentes químicos produz imagens fixas."

2 BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*.

enquanto documento. Isto é, passou-se a dar uma grande importância à cena retratada e à técnica de execução, esquecendo-se de promover uma contextualização arquivística do documento, no âmbito das atividades de seu produtor. Neste momento começa a construção do consenso equivocado a respeito da força elocutória da imagem fotográfica que falaria por si: “*uma imagem vale mais do que mil palavras*”. Deste modo, os esforços dos documentalistas na organização dos documentos fotográficos do Instituto Agrônomo de Campinas, por exemplo, direcionaram-se para a identificação do fotógrafo, da técnica de obtenção da imagem e para a descrição da imagem, em detrimento da contextualização arquivística do documento, como observamos no exemplo do embarque do café no porto de Santos³.

A fragilidade do suporte fotográfico agudizou esse estado de coisas estimulando uma bem intencionada intervenção de fotógrafos, urbanistas, historiadores e outros, preocupados com a perda das informações veiculadas pelas imagens. Esses profissionais despenderam respeitáveis esforços na preservação física e/ou na restauração de documentos fotográficos antigos, sem se preocuparem, entretanto, com a geração institucional deles. Se, desse ponto de vista, as diferenças na geração técnica das imagens fotográficas são significativas, do ponto de vista do arquivo, atento à produção documental, elas perdem relevância. O paralelo com os documentos textuais presentes em arquivos mostra-nos que a identificação da finalidade e do organismo produtor é que definem o documento e não sua técnica de produção. Deste modo, as antigas certidões de nascimento manuscritas que foram, ao longo do tempo, substituídas, primeiro por formulários datilografados e, posteriormente, por uma folha impressa por computador, não perderam sua legitimidade e/ou funcionalidade.

No documento fotográfico, a questão da origem torna-se aparentemente mais complicada, devido a uma incidência maior de reciclagens de informação. Isto é, a ocorrência da mesma informação (a mesma imagem) em documentos diferentes é mais freqüente do que no caso

3 Vide ficha I; p. 71.

de documentos textuais. Os avanços técnicos no modo de produção dos documentos textuais sempre tiveram estreita relação com os procedimentos administrativos, sendo, portanto, mais facilmente incorporados à realidade da organização arquivística de documentos. Assim, técnicas de duplicação de texto — como papéis especiais, pantógrafos, máquinas duplicadoras (xerox, por exemplo) etc.⁴ — não somente foram rapidamente assimilados pelos documentalistas, mas também desencadearam discussão sobre o estatuto documental do original e das cópias. Hoje, é bastante consensual aceitar que os meios tecnológicos reproduzem a informação e não o documento, no caso do texto, porém não no caso da imagem. Essa distinção entre a informação e o documento não é tão tranqüila quando se passa da análise de um documento textual ordinário para um registro fotográfico.

A importância do contexto de produção requer a discussão das limitações do alcance do tratamento de documentos imagéticos embasado na identificação e priorização de suportes, técnicas ou “leituras” de seu conteúdo informativo. Não se trata, *a priori*, de invalidar a análise documentária ou a adoção de sistemas descritivos por assuntos, porém de entender que tais procedimentos metodológicos não podem se responsabilizar pela determinação das diretrizes da classificação documental; sua eficácia ocorre no momento da descrição e do uso secundário do documento. Na organização arquivística, a utilização secundária surge apenas como um desdobramento da utilização arquivística primária, uma vez que sua ênfase se dá em uma dimensão diferenciada em relação à análise documentária. Para os documentalistas, quando o foco volta-se para a gênese da informação, implicará — no caso da fotografia — apenas o conhecimento dos processos técnicos da obtenção da imagem. Já os profissionais de arquivo priorizam a gênese do documento, ou seja, os motivos administrativos pelos quais o documento é apenas um produto.

4 James O'Toole faz uma boa síntese das tecnologias destinadas à produção de cópias de documentos, apesar de valorizar em demasia a importância do processo de xerografia. Ver. O'TOOLE, J. On the idea of uniqueness.

Essa primeira distinção nos parece fundamental. De um lado busca-se uma “*polissemia da informação*” — como coloca Johanna Smit⁵ — ampliando as possibilidades de utilização do documento, enquanto que do outro, a contextualização segundo o motivo da produção parece reduzir essa gama de possibilidades. Entretanto, esse aparente cerceamento de alcance do documento será responsável, em um segundo momento, pelo incremento de suas possibilidades de utilização, ampliando a almejada polissemia, porém embasada, sempre, no dado inicial da produção arquivística. No primeiro caso, a informação é obtida em função de seu suporte (daí a preocupação com as características técnicas da gênese) e de sua utilização. No segundo, o documento, contextualizado, apresenta as informações em relação à sua produção, deixando as demais possibilidades (que foram ampliadas pela contextualização) em aberto.

Jean-Marie Schaeffer advoga a primazia da compreensão da gênese fotográfica em detrimento da imagem veiculada⁶. A preocupação em entender a imagem fotográfica enquanto resultante da utilização do dispositivo fotográfico como um todo guia sua opção⁷. Para ele a identidade da imagem só poderá ser compreendida em função dessa gênese, o que descarta, nesse momento, a informação veiculada pela imagem. Em nosso caso, a linha geral desse raciocínio — não necessariamente os argumentos — mostra-se válida. Não nos preocupamos em estabelecer a identidade da imagem, mas do documento imagético de arquivo. Para nós, do mesmo modo que para Schaeffer, a informação veiculada pela imagem (isto é, a imagem em si) não é prioritária, mas sim sua gênese. Nosso raciocínio se distancia daquele autor na medida em que não buscamos a gênese físico-química da produção do dispositivo fotográfico, porém a gênese institucional da produção do documento de arquivo. Assim, defendemos que não pode haver uma distinção apriorística entre o documento fotográfico (físico-

5 Cf. SMIT, J. A representação da imagem; p. 32.

6 Cf. SCHAEFFER, J. *A imagem precária*.

7 Uma interessante articulação entre a recepção e utilização da imagem proposta por Schaeffer e a questão da proveniência arquivística foi desenvolvida em SMIT, J. A função da fotografia e a identificação do conteúdo da imagem fotográfica.

químico ou digital) e os outros documentos imagéticos, quanto ao seu estatuto arquivístico.

Entretanto, é preciso ressaltar que o conhecimento dos processos técnicos da produção da imagem não podem ser completamente ignorados, sob pena de, eventualmente, não ser possível realizar a identificação primária dos objetos retratados. Jeziel de Paula aponta que o desconhecimento da história do processo de fixação de tonalidades em filmes preto e branco pode levar a conclusões equivocadas⁸. Refere-se ao filme ortocromático, que não fazia tantas distinções de cor quanto seu substituto — o pancromático, de 1935 — e acabava por igualar, na mesma tonalidade acinzentada, o azul, o amarelo e o verde, entre outras cores. O desconhecimento desta informação técnica pode ter desencadeado conclusões precipitadas sobre a profusão de bandeiras paulistas, em comparação com a suposta ausência da bandeira nacional, nas imagens fotográficas de 1932, podendo comprometer uma discussão sobre o caráter regional do movimento⁹. De Paula, na análise de registros fotográficos deste evento, mostra a necessidade de uma atenção extra para identificar a bandeira brasileira, cuja ocorrência, ali, ele demonstra ser bastante significativa¹⁰.

As diferenças de características entre a fotografia convencional e a digital não são suficientes para justificar uma diferença de estatuto no entender de Boris Kossoy, para quem a gênese do processo também é um fator determinante na constituição final do objeto fotográfico¹¹. No entanto, suas preocupações estão voltadas para a utilização do produto final (a imagem fotográfica) como uma interpretação da realidade e não como resultado de processos e atividades administrativas. Seu ponto de partida são as informações veiculadas pela própria imagem. Na análise da gênese do documento, Kossoy coloca especial ênfase no papel desempenhado pelo

8 Ver DE PAULA, J. 1932: *imagens construindo a história*.

9 IDEM. *Op. cit.*; p.225.

10 IDEM. *Op. cit.*; p.202-231.

11 Cf. KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*.

fotógrafo, tomando o cuidado de situá-lo no contexto histórico-social e mental, ao lado da tecnologia disponível. Esse tipo de enfoque termina por desprezar, *a priori*, a gênese administrativa do documento, entendendo-o como produto de uma criação intelectual e artística individual. De acordo com esse autor, somente uma contextualização histórica, apta a englobar os múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos etc.) da tomada do registro é que pode garantir a libertação das imagens da silenciosa condição de “*meras ilustrações ‘artísticas’ do passado*”¹². Para ele, essas características são comuns a quaisquer documentos históricos e não exclusividade da fotografia. Cabe, então, ao estudioso da fotografia

*“decifrar a realidade interior das representações fotográficas, seus significados ocultos, suas tramas, realidades e ficções, as finalidades para as quais foram produzidas”*¹³.

Nosso raciocínio distancia-se deste autor na medida em que nosso ponto de partida se dirige para o contexto de produção, tanto para os documentos fotográficos como para quaisquer outros — imagéticos ou não — a serem organizados no arquivo ou utilizados pelo historiador¹⁴. Deste modo, a plena compreensão do documento passa pelas características intrínsecas — por ele mesmo — e não por algo situado “*além da própria imagem*”¹⁵, com “*significado oculto*”¹⁶. A diferença está no próprio conceito de documento. Kossoy serve-se da distinção entre fontes históricas primordiais e secundárias — em função do grau de relação com os fatos¹⁷ — formulada por José Honório Rodrigues¹⁸. Para Kossoy, o registro fotográfico

12 IDEM. *Op. cit.*; p.22.

13 IDEM. *Op. cit.*; p.23. Por finalidade Kossoy entende a o processo de seleção do assunto pelo fotógrafo, em função de uma intencionalidade, diferente da vontade institucional que produz um documento.

14 Para uma análise mais aprofundada de nosso ponto de vista sobre as relações entre documento e história ver LOPEZ, A. *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*; especialmente p.23-78.

15 KOSSOY, B. *Op. cit.*; p.21.

16 IDEM. *Op. cit.*; p.23.

17 IDEM. *Op. cit.*; p.31.

18 RODRIGUES, J. *A pesquisa histórica no Brasil*; p.142-145.

é, por sua natureza, uma fonte primordial em função de sua relação indicial com a cena retratada. Ao lado do registro do real, a imagem fotográfica — de modo indissociado — convive com uma representação do real operada pela seleção daquilo que se quer retratar. Em suas palavras:

*“a imagem fotográfica contém em si o registro de um dado fragmento selecionado do real: o assunto [...] congelado num determinado momento de sua ocorrência”*¹⁹.

Esse congelamento — e o vínculo direto com o real — supostamente garantiria ao registro fotográfico, para Kossoy, o estatuto de fonte primordial. E esta conclusão de Kossoy provoca duas observações, uma de cunho metodológico e outra, teórico. Do ponto de vista metodológico é necessário que se relativize o uso dos conceitos de fonte primordial e secundária formulados por Honório Rodrigues, uma vez que tal conceituação surgiu em função da pesquisa histórica e não para reconstituir (ou documentar) o real. A pesquisa histórica, para Honório Rodrigues é a

*“descoberta exaustiva de novos fatos históricos e a busca crítica da documentação que prove a existência dos mesmos, permita sua incorporação ao escrito histórico ou a revisão e interpretação nova da História”*²⁰.

Dai, depreende-se que, para esse autor, o conceito de documento histórico e pesquisa histórica não podem ser dissociados do conceito de fato histórico. Para Honório Rodrigues,

*“o fato histórico é aquele que é propriamente durável ou produz efeitos duradouros. Ele é essencialmente econômico-político, natural e não ideal, dinâmico — é um processo e não uma imobilidade, é dialético, isto é, se dissolve, em oposição vital real e materialmente interessada”*²¹.

19 KOSSOY, B. *Op. cit.*; p.29.

20 RODRIGUES, J. *Op. cit.*; p.21.

21 IDEM. *Op. cit.*; p.29.

Assim, a assunção do documento fotográfico como fonte primordial — nos moldes propostos por Honório Rodrigues, como realiza Kossoy — deveria implicar que todo documento fotográfico pode ajudar a compreender fatos históricos, dentro de uma perspectiva político-econômica. O que dá ao registro fotográfico o estatuto de fonte histórica para Honório Rodrigues não é sua ligação automática com o referido (a ação real) — evidenciada pela indiciabilidade — porém sua relação com os fatos históricos (apenas determinadas ações). A particularidade de *testemunha direta*, proposta por Honório Rodrigues²² — e enfatizada por Kossoy²³ — para caracterizar as fontes primordiais, deve ser compreendida na dimensão do conceito de fato histórico proposto pelo primeiro. Deste modo — de acordo com os conceitos de Rodrigues — o documento fotográfico não pode ser considerado, *a priori*, como uma fonte primordial, pois ele é unicamente testemunho direto dele mesmo e isto nem sempre pode ser encarado como fato histórico. Nas palavras de Honório Rodrigues:

*“a fotografia em si, o filme em si não representam, tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova de verdade. Toda a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito impõe igualmente ao filme”*²⁴.

Do ponto de vista teórico, o conceito de fonte histórica — e, por extensão, o de pesquisa e fato — defendido por José Honório também é passível de questionamentos, existindo hoje uma vastíssima bibliografia que o contradiz²⁵. A ampla difusão de novos problemas e objetos para a história ocasionou uma equivalente ampliação do campo conceitual do documento histórico, tornando sem sentido a distinção estrita entre fontes primordiais e secundárias. As fontes, ou evidências, serão definidas em uma perspectiva relacional com aquilo que se quer pesquisar, com as hipóteses formuladas

22 IDEM. *Op. cit.*; p.143.

23 KOSSOY, B. *Op. cit.*; p.31.

24 RODRIGUES, J. *Op. cit.*; p.174.

25 Uma discussão detalhada sobre essa questão e a respectiva bibliografia foge aos objetivos da presente discussão. Em trabalho anterior analisamos uma pequena parcela desta discussão. Ver LOPEZ, A. *Op. cit.*

pelo historiador e com o questionamento dessas últimas. Sob essa ótica, do mesmo modo que os limites para a definição das fontes aparentam ser ilimitados, não existem fontes históricas definidas *a priori*, quer por seu estatuto técnico, pela sua natureza indicial, ou por qualquer outra característica. Enfim, não há nada no documento fotográfico que justifique um tratamento diferenciado, enquanto fonte para a pesquisa histórica, em relação aos demais documentos do historiador. Quando da utilização de algum documento como fonte histórica, é necessário que se empreenda uma contextualização dos motivos de sua criação para que se possa discutir sua relação com o real. Assim, apesar de sua natureza indicial, o documento fotográfico, enquanto documento histórico, é, em primeiro lugar, produto de determinadas funções. Essa característica o define como documento histórico — e não um *documento do real* (sic) como quer Boris Kossoy²⁶.

Walter Benjamin lembra que as condições técnicas existentes nos primórdios da fotografia obrigavam a longas exposições da chapa fotográfica, o que implicava cenários e modelos previamente escolhidos, assim como o uso freqüente de lugares ermos (cemitérios, por exemplo), tidos como facilitadores da concentração e imobilidade exigidas do modelo²⁷. Philippe Dubois defende a tese da importância do “*instante fotográfico*”²⁸, o qual, sabemos que pode ser extremamente variável em função da disponibilidade e escolha da técnica de fotografia a ser utilizada. Perguntamos então se as variações do “instante” — cuja duração pode ir de frações de segundos a algumas horas (como no caso da fotografia astronômica) — podem alterar o estatuto do documento fotográfico? A caracterização do registro fotográfico como índice implicaria que ele necessariamente representasse algo a ser identificado pelo documentalista. De acordo com Johanna Smit,

“do ponto de vista documentário deve-se tratar este documento integrando-se os dois componentes da imagem

26 Cf. KOSSOY, B. *Op. cit.*; p.31 e ss.

27 BENJAMIN, W. *Op. cit.*

28 Ver DUBOIS, Ph. *O ato fotográfico e outros ensaios*.

*fotográfica, ou seja, o próprio documento e o objeto enfocado (o referente)*²⁹.

A arquivística, para quem a noção de índice também é fundamental, prioriza a dimensão do documento como índice da atividade que o gerou. Assim, aquilo que o documentalista busca na interação do referente à imagem, o arquivista busca na integração da função geradora com o documento. Neste caso, a informação imagética do referente se mostra apenas como mais uma característica.

A atual difusão de materiais fotográficos nos arquivos, ao lado da sempre crescente informatização, tem instigado os arquivistas a rediscutir o estatuto documental destes. As reflexões sobre imagem e diplomática se multiplicam e uma interessante delimitação conceitual começa a ser traçada, pondo em pauta a aplicabilidade do conceito de diploma aos documentos fotográficos e, por extensão, a todos os demais documentos imagéticos. Ao lado da concordância dos arquivistas sobre a pertinência do tema estão as diferenças de opinião sobre os elementos constitutivos dessa diplomática e o modo de inserir as novas tecnologias.

A reflexão acerca da natureza arquivística dos documentos imagéticos ganha espaço a partir da preocupação com a questão da autenticidade e da veracidade, cujos problemas teriam sido potencializados na imagem digital. *The american archivist* — revista publicada pela Sociedade dos Arquivistas Americanos — trouxe uma importante coletânea de estudos dedicados ao tema. Os artigos de Nancy Bartlett³⁰ e Elisabeth Parinet³¹ ilustram bem o estado atual dessa questão. Apesar de divergirem quanto ao encaminhamento do problema, ambas defendem a necessidade de aplicar a diplomática aos documentos imagéticos.

Nancy Bartlett mostra-se muito preocupada com a autenticidade do documento imagético, considerando, sobretudo a imagem

29 SMIT, J. A representação da imagem; p. 30.

30 BARTLETT, N. Diplomats for photographic images: academic exoticism?

31 PARINET, E. Diplomats and institutional photos.

eletrônica. Reclama o estabelecimento de uma diplomática para enfrentar o problema da descendência das imagens, que é, para ela, hoje, mais direto e, perversamente, menos aparente. Propõe que essa diplomática seja aplicável a documentos fotográficos institucionais; no entanto, acaba por concebê-los como registros individuais e isolados, apesar da institucionalidade. Para essa autora,

*“a noção tradicional de séries fixas com uma proveniência orgânica é hoje ainda mais marginal enquanto conceito para a mídia fotográfica do que era [...] há dezessete anos”*³².

Tal opção metodológica (e conceitual) não nos parece capaz de garantir que o tipo de diplomática pretendido contextualize o documento em relação à produção arquivística. A compreensão de um documento imagético fora de sua proveniência desenha o improvável horizonte de uma diplomática altamente detalhada, destinada a extrair da imagem todas as informações possíveis. Segundo ela, *“uma imagem pode ter dez proveniências com distintos processos associados a elas”*³³. Bartlett alerta ainda para a limitação léxica atual, ao defender a criação urgente de um

*“vocabulário altamente sofisticado que possa descrever adequadamente as funções, os processos e os formatos de apresentação da criação, alteração e transferência da fotografia”*³⁴.

É necessário destacar que, quando a autora indica a multiproveniência, não está se referindo a documentos gerados em redes informatizadas³⁵, mas indicando gerações e reciclagens da mesma imagem. Atente-se que para o documento fotográfico tradicional — que requer a

32 BARTLETT, N. *Op. cit.*; p.488.

33 IDEM. *Op. cit.*; p.492.

34 *Ibid.*

35 “O termo **multiproveniência**, tem sido usado por algumas instituições arquivísticas para designar a proveniência de uma série de documentos eletrônicos produzidos por bases de dados inter-organizacionais.” (JARDIM, J. As novas tecnologias da informação e o futuro dos arquivos; p.254-255). Isto é, a multigeração remete à instituições informatizadas de tal modo que é impossível determinar com precisão o contexto administrativo da produção do documento.

exposição do material foto-sensível à luz —, a multigeração é uma impossibilidade técnica. Este ponto é fundamental para delimitar essas duas opções conceituais. Em primeiro lugar, é preciso distinguir documento de informação, no caso a imagem, conforme ressaltamos no terceiro capítulo. A reprodução da mesma imagem para finalidades distintas cria, em realidade, novos documentos, com proveniências e funções arquivísticas diversas, embora idênticos do ponto de vista informativo. Não se trata, portanto, neste caso, de múltiplas proveniências, mas de reproduções de informações similares em documentos distintos. No caso das imagens, essa autonomia tende a ser maior que nos documentos textuais, principalmente pela ausência de informações contextuais intrínsecas, o que concede a elas grande versatilidade, permitindo que venham atender finalidades bem diversas daquelas para as quais foram criadas. A presença de dados contextuais nos documentos textuais típicos dificulta a promoção de atribuições de sentido descoladas da função documental e, a todo momento, relembra ao usuário da informação a origem documental.

Elisabeth Parinet³⁶ adota um caminho metodológico diametralmente oposto ao de Nancy Bartlett. Parinet, ao pensar a diplomática para os documentos fotográficos institucionais, define esses documentos como orgânicos, gerados por uma produção estandardizada, que visaria uma margem de erro mínima para a informação fotografada, porém sem garantir, necessariamente, objetividade.

“Os arquivos fotográficos, para poderem ser qualificados como ‘institucionais’, devem ser compostos de fotos obtidas sistematicamente por uma instituição no decorrer de suas atividades oficiais”³⁷.

Essa delimitação do objeto traz interessantes distinções em relação ao caminho adotado pela autora discutida anteriormente, Bartlett. Em primeiro lugar, a imagem, antes solta, desvinculada, torna-se parte de

36 PARINET, E. *Op. cit.*

37 IDEM. *Op. cit.*; p.482.

um documento arquivístico, aproximando, em termos da produção, os registros fotográficos dos documentos textuais tradicionais e contribuindo para melhor distinguir as noções de veracidade e autenticidade. A diplomática, sobretudo quando relacionada às tecnologias digitais da imagem, necessita impor uma separação mais definida dos conceitos de autenticidade e veracidade, já que, nos documentos imagéticos, como vimos, tais propriedades tendem a ser mais confundidas. O questionamento da veracidade não se coloca como função do arquivista. Se fosse o caso, caberia a algum historiador promover a crítica das fontes fotográficas do mesmo modo que vem fazendo com os documentos textuais.

Em segundo lugar, o próprio conceito tradicional de imagem fotográfica é ampliado quando se considera não apenas o processo físico-químico de reação à luz por uma emulsão, mas também qualquer imagem obtida através da captura da luz (o que inclui imagens obtidas por câmeras digitais, porém exclui as montagens e as imagens criadas pelo computador³⁸). Sob essa ótica, o que definirá o documento fotográfico de arquivo será sua relação orgânica com seu produtor institucional. Para Parinet, a diplomática tende a ser algo menos exaustivo do ponto de vista descritivo, porém mais específico do ponto de vista da geração e da utilização. Essa autora defende que:

“desde que a diplomática contemporânea define o objetivo do arquivista como a designação tanto das fontes históricas para a pesquisa científica como das regras para o estudo crítico dessas fontes, ele [— o arquivista —] é forçado a lidar com todas as imagens em bases equânimes, sejam elas geradas por computador ou não”³⁹.

A essa constatação de Parinet, caberia perguntar se essa equanimidade se estenderia dos documentos fotográficos aos demais

38 A diferença está na relação indicial com a cena retratada. O registro fotográfico feito pela câmera digital, mesmo não sendo analógico, é resultante da captura da luz emitida por um cenário real.

39 PARINET, E. *Op. cit.*; p.482.

documentos imagéticos e, destes, aos documentos textuais. Para essa autora a resposta seria possivelmente negativa, pois, segundo ela, apesar das semelhanças institucionais de produção com os textuais, os documentos fotográficos têm algumas características que os diferenciam. Primeiramente, porque, mesmo se tratando de uma produção institucional, a influência do fotógrafo na confecção da imagem é um dado fundamental, válido até na geração automática de imagens fotográficas, quando a presença física do fotógrafo é suprimida no *instante fotográfico*; para que a automação fosse possível houve uma escolha prévia do equipamento, da iluminação, do ângulo etc. O traço do fotógrafo estará presente, como uma assinatura, em todos os documentos fotográficos institucionais. Ao lado dele existe também um padrão no registro fotográfico, dado pela própria institucionalidade da imagem, como determinados enquadramentos, fundo etc. Uma terceira categoria apontada por Parinet é a imagem fotográfica preparada de acordo com regras pré-estabelecidas, na qual os dois primeiros traços tendem a se esvaziar — os positivos para carteira de identidade, por exemplo, têm basicamente definido, *a priori*, o resultado final da imagem: tipo de fundo, enquadramento, placa com data, penteado etc.⁴⁰.

Esses elementos apontados por Parinet são, sem dúvida, bastante relevantes. Mesmo assim, resta perguntar até que ponto eles constituem traços típicos dos documentos fotográficos institucionais. A influência pessoal do fotógrafo pode ser comparada à interferência de um escrivão, um secretário etc. responsável pela redação de determinado documento escrito. Do mesmo modo que, na imagem fotográfica, é possível a produção de um relatório literariamente bem cuidado⁴¹ ou não. O que está em questão não é a qualidade do uso da linguagem, porém a eficácia administrativa do documento. Isto é, o cumprimento preciso das funções para as quais ele está sendo gerado. Parece-nos que essas características

40 No Brasil, por exemplo, os positivos fotográficos a serem entregues na junta militar para a confecção do Certificado de Reservista tem que mostrar as orelhas e a testa por completo, além de exigir que o retratado traje camisa, paletó e gravata.

41 Como, por exemplo, os relatórios de Graciliano Ramos quando prefeito de Palmeira Índios (AL) (1928-30).

não são suficientes para distinguir os documentos fotográficos dos demais documentos imagéticos e nem dos documentos textuais. Podem, entretanto, ser vistas, em graus diferenciados, em todos eles.

O documento textual institucional, mesmo dissociado de seu contexto de produção, traz consigo elementos (em maior ou menor evidência) que possibilitam uma reconstituição dessa origem. Referimo-nos a informações como espécie documental (que já traduz por si mesma algumas funções primárias), cabeçalhos de identificação (indicativos do organismo produtor), data, autoria e, sobretudo, um direcionamento direto para a finalidade. No registro fotográfico, que é o documento discutido por Bartlett e Parinet — mas também nos outros documentos imagéticos de modo geral — essa organicidade só existe na medida em que ele mantém relacionamentos diretos com o organismo produtor e com as atividades para as quais foi produzido. Fora desse contexto, o documento torna-se vazio, do ponto de vista arquivístico. Se, por um lado, tais características restringem a compreensão do registro fotográfico enquanto documento administrativo, vinculando-o à sua produção, por outro confere-lhe uma autonomia mais ampla, justamente pelo fato de não guardar qualquer marca impressa da atividade que o gerou. Essa autonomia da informação veiculada torna, provavelmente, a imagem fotográfica mais sensível às influências pessoais do fotógrafo do que no caso dos documentos textuais, dada a ausência de informações contextuais.

Vale dizer que as influências individuais na produção fotográfica não são exclusivas, apenas potencialmente mais fortes do que nos documentos textuais. No entanto, a influência do fotógrafo restringe-se à autoria da imagem, não influenciando significativamente na proveniência do documento e mantendo inalteradas suas características de documento de arquivo. A existência desse traço pessoal, para Parinet, pode se responsabilizar pela atribuição de um valor estético ao registro fotográfico, conferindo à imagem, segundo ela, um *"bônus agregado"*⁴². Esse conceito

42 PARINET, E. *Op. cit.*; p.484.

nos parece muito interessante pois, ao mesmo tempo que reconhece determinadas características da imagem fotográfica, continua a considerá-la enquanto documento de arquivo. Nesse sentido, a autora parece apontar para a existência de uma situação orgânica entre a finalidade administrativa e a estética do documento fotográfico, conforme defendemos para o documento imagético, baseados em Panofsky⁴³.

Não obstante, a importância dada por Parinet à especificidade do documento fotográfico merece ser relativizada. O documento imagético, sem dúvida, está sujeito a uma autonomia maior em relação a seu contexto de produção do que seus similares textuais. Essa autonomia, resultante basicamente da ausência de dados contextuais, potencializa outras características não administrativas, como a influência do fotógrafo, do equipamento, do valor estético etc. No entanto, deve-se ressaltar que tais características não são específicas dos registros fotográficos, ou dos documentos imagéticos, porém comuns a todos os documentos arquivísticos. Uma diferença de gradação não parece constituir elemento suficiente para justificar um tratamento — e um estatuto — arquivístico diferenciado para os documentos fotográficos em relação aos textuais — e, muito menos, em relação aos demais documentos imagéticos.

Essa relativa autonomia que o documento imagético tem — em comparação ao documento textual — fica muito bem delineada por Parinet e introduz um fator fundamental na organização de arquivos de documentos imagéticos: o usuário da imagem. Parinet não se refere a um usuário-pesquisador ou usuário-consultante abstrato, como geralmente aparece na ênfase dada pelos bancos de imagens; refere-se ao usuário institucional do documento. O documento imagético, de modo mais amplo que o documento textual, pode ter, já no momento de sua produção, outros usuários estabelecidos⁴⁴. Assim,

43 Cf. PANOFKY, E. *Significado nas artes visuais*, p.30 e ss. Sobre essa dupla função administrativa e estética do documento imagético, vide p.60 e ss. do presente texto.

44 Nesse caso, a autora se refere a imagens que, além de uma função probatória inicial, são produzidas, deliberadamente, com intuito propagandístico.

*“ao analisar arquivos fotográficos institucionais, parece ser essencial levar em consideração tanto o produtor (ou atividade) das fotos, como o observador ou receptor das mesmas”*⁴⁵.

A inserção do usuário institucional como um elemento da organização arquivística de documentos imagéticos permite entender traços mais evidenciados na imagem — relacionados ao seu conteúdo informativo — sem perder o vínculo com a produção institucional. Esses conteúdos informativos são vistos como parte da geração administrativa do documento. Em última análise, o ponto relevante continua a ser a produção institucional — atentando-se para as características mais fortes do documento imagético em relação ao documento textual (bônus agregado, usuário e relativa autonomia) —, tanto para a imagem produzida pela ação da luz na emulsão como para aquela obtida pela captura da luz por meios digitais, que não requer metodologia diferenciada de tratamento arquivístico.

Complementando o raciocínio de Parinet, acrescentaríamos que essas imagens fotográficas institucionais costumam ser produzidas em séries, o que facilita a autenticidade, pois os diversos documentos produzidos em conjunto autenticam-se mutuamente. Outro ponto importante a ser considerado é o fato desta produção institucional sempre ocorrer concomitantemente com documentos textuais que fazem parte da mesma atividade. Assim, como resultado de uma missão fotográfica teremos, ao lado dos registros fotográficos, a pauta, a ordem de serviço, a autorização, o registro de uso do equipamento, de filmes, da revelação etc. Entender o documento imagético de arquivo dentro de sua produção institucional significa contextualizá-lo, vinculando-o não somente à sua série documental, mas também aos outros documentos, de qualquer natureza, gerados pela mesma atividade.

A compreensão da série documental formada por uma espécie agregada a uma função específica — série tipológica — impõe, para os

45 PARINET, E. *Op. cit.*; p.485.

documentos imagéticos, uma discussão mais aprofundada acerca da própria conceituação do termo espécie documental⁴⁶. A categorização de espécies documentais que guardam alguma similaridade com fórmulas convencionadas é facilitada pela analogia com a diplomática. Deste modo, no terceiro capítulo, o entendimento de uma nota fiscal, ou de um boleto bancário, como espécie documental, ocorreu sem maiores problemas. Em trabalho anterior, a existência de vínculo referencial dos documentos produzidos pelos partidos e associações políticas clandestinas com os documentos definidos legalmente permitiu a elaboração de uma tipologia documental específica para documentos oriundos dessa modalidade de instituição⁴⁷.

No caso dos documentos fotográficos, o conceito de espécie documental é de difícil utilização, uma vez que sua definição formal é demasiado aberta. De acordo com os dicionários de terminologia⁴⁸, uma diferenciação básica entre a *espécie documental* e a *espécie documental diplomática* estaria no emprego ou não de *fórmulas convencionadas* (sic) de acordo com as *disposições* e a *natureza das informações* (sic)⁴⁹. Esta distinção, no entanto, é passível de questionamento. O termo *natureza das informações* carece de uma definição mais precisa, pois, em uma abordagem individualizada, poderia ser confundida com o assunto da imagem. Essa interpretação permitiria considerar erroneamente suportes diferenciados de uma mesma imagem como representantes da mesma espécie. Por outro lado, o termo também é passível de gerar alguma confusão com o conceito de gênero. Neste caso, o documento fotográfico pode ser erroneamente considerado como de *natureza* imagética. É necessário frisar que a espécie se diferencia do gênero documental, definido como a “*configuração que*

46 Para uma discussão mais aprofundada sobre os conceitos *tipo documental* e *série tipológica*, ver LOPEZ, A. Tipologia documental na arquivística. In: *Op. cit.*; p.67-78.

47 Ver IDEM. *Op. cit.*

48 ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* e *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*.

49 As definições dos conceitos *espécie documental* e *espécie documental diplomática* foram citadas no terceiro capítulo; vide p.101.

assume um documento de acordo com o sistema de signos utilizados na comunicação de seu conteúdo”⁵⁰. Isso implica, por exemplo, que um registro fotográfico não seja, *a priori*, do gênero imagético (ou visual), pois é tão-somente resultado de uma técnica mecânica de reprodução, existindo casos de reproduções fotográficas de textos, como o microfilme. A conceituação da fotografia enquanto técnica a desqualifica como espécie e como suporte (que seriam o papel fotográfico, o diacetato, o negativo de vidro etc.).

Quando se descarta a *natureza das informações* como característica definidora das espécies documentais — ainda de acordo com as definições dos dicionários de terminologia — resta-nos um elemento diferenciador: a *disposição das informações*. No entanto, sabemos perfeitamente que muitos documentos, a despeito de uma *disposição* diferenciada das informações, podem ser considerados da mesma *espécie documental*⁵¹, embora de *espécies documentais diplomáticas* distintas. A própria categorização da *espécie documental diplomática* pela utilização de *fórmulas convencionadas* implica, por oposição, a possibilidade de espécies documentais com liberdade na *disposição das informações*.

Em última análise, as espécies documentais guardam diferenças em relação ao caráter e à função mediata dos documentos. Uma resolução, por exemplo, independentemente da maneira com que dispõe as informações, sempre terá um caráter normativo. A distinção que cada espécie representa para a classificação documental será feita em relação às atividades desempenhadas pela instituição. Assim, diferentes periódicos — que, como espécie, são marcados pelo caráter informativo — aparecem, na classificação dos documentos do Diretório Zonal de Pinheiros/Perdizes do Partido Comunista Brasileiro, ligados a sete funções partidárias distintas, compondo, portanto, sete séries documentais diferentes⁵².

50 *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.41 e ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. *Op. cit.*; p.55.

51 No estudo dos documentos produzidos por partidos clandestinos foram encontradas espécies com grande variação na *disposição* das informações. Ver LOPEZ, A. *Op. cit.*

52 Cf. IDEM. Quadro de arranjo dos documentos do PCB-Pinheiros. In: *Op. cit.*; p.127-133.

No caso em pauta, por falta de uma denominação melhor, podemos considerar *documento fotográfico*, definido pela utilização da técnica fotográfica associada ao gênero imagético, como uma espécie documental. Ressalve-se que a definição de tal espécie pressupõe que a imagem fotográfica seja a única informação presente no documento. Assim, os cartões postais, por exemplo, constituirão uma outra espécie, a despeito de, geralmente, trazerem uma imagem fotográfica impressa na frente. As várias fases da espécie *documento fotográfico* correspondem a etapas distintas da mesma informação ao longo do trâmite, definindo, portanto, formas⁵³ documentais específicas. Assim, tendo como referência os documentos finais — aptos a produzir conseqüências —, podemos identificar, preliminarmente, no documento fotográfico, as seguintes formas:

- A) O *positivo final* é, por excelência, o documento final; pode ser obtido tanto pela captação direta da luz emitida pela cena real (daguerreótipo, *polaroid*, diapositivos) como por intermédio de um negativo ou de recursos digitais.
- B) O *negativo fotográfico* é utilizado como intermediário entre a cena e a imagem final, possibilita tanto uma escolha dos materiais a serem transformados em positivos, como utilizações posteriores e múltiplas da mesma imagem em documentos distintos.
- C) O *positivo instrumental de contato* é produzido a partir de negativos de pequeno formato, apenas para permitir uma visualização mais precisa da imagem. Costuma ser feito tanto por instituições de guarda de acervos fotográficos — destinados à escolha dos positivos ampliados a serem consultados (os documentos finais) —, como por fotógrafos e agências de notícias — para a seleção das imagens a serem reproduzidas, as quais se tornarão documentos finais.

Essa proposta é provisória e se restringe aos documentos fotográficos obtidos nas etapas do processamento da técnica fotográfica.

53 *Forma: estágio de preparação e transmissão de documentos* (DICIONÁRIO de terminologia arquivística; p.39).

Assim, a utilização da imagem fotográfica em outros documentos (postais, livros, jornais, cartazes, camisetas etc.) supõe a definição de outras espécies e formas documentais, onde a informação fotográfica imagética entra como um componente. A confecção de matrizes, fotolitos etc., destinados a cópia de imagens para outros materiais também cria novas formas documentais.

Um negativo representa uma etapa diferente na gênese documental em relação a um positivo de contato, a uma ampliação ou a um pôster. Essa diversidade é semelhante à encontrada nos documentos textuais entre um rascunho, uma minuta e um relatório. Por exemplo, o negativo geralmente é a primeira forma do registro da imagem fotográfica, mas, como não se consegue trabalhar diretamente com ele, acaba sendo necessário realizar uma ampliação (ou, pelo menos um positivo de contato) para visualizar melhor a imagem. A tendência é que esses documentos separem-se em suas funções para o titular, com o positivo vindo a ter uma existência autônoma, os contatos sendo descartados e o negativo indo integrar algum tipo de banco de imagens voltado para reproduções futuras. Deste modo, o positivo (ampliado ou não) poderia ser considerado, como o documento arquivístico, conforme assinala Luciana Duranti:

*“no caso das fotografias, o negativo existe antes que a foto, porém carece de perfeição (estado completo e capacidade para o trâmite), enquanto a primeira ampliação, feita a partir do negativo, é o primeiro documento perfeito, isto é, o original.”*⁵⁴

Partindo desta proposta, a organização arquivística dos documentos fotográficos deverá buscar estabelecer séries tipológicas, associando as diferentes funções de cada um dos titulares ao documento fotográfico — considerando-o como espécie documental — e identificando, devidamente, as diferentes formas de ocorrência deste documento ao longo das atividades dos titulares. O conceito de arquivo só é operacional se puder englobar essas diferenças em um contexto mais amplo. De maneira análoga, os documentos produzidos por partidos e associações políticas

54 DURANTI, L. *Diplomática*; p.33.

deverão ser organizados sob os mesmos princípios gerais de quaisquer outros documentos aos quais se atribua a rubrica de arquivístico⁵⁵. As especificidades deles — que não são poucas — deverão estar contempladas nesse conceito geral. A inserção dos documentos fotográficos e dos demais documentos imagéticos na classificação arquivística não significa desconsiderar suas especificidades. Significa, porém, entender as particularidades do documento arquivístico como mais importantes do que as peculiaridades de cada modalidade de documento (documentos fotográficos, por exemplo). Trata-se de inserir os diferentes documentos em uma generalidade comum e, dentro desta generalidade, compreender as especificidades. Tais especificidades referem-se não somente à associação de um gênero documental a uma técnica (como na fotografia), mas a muitas outras características documentais, como por exemplo a forma documental e o tipo de produtor (partidos políticos, por exemplo).

VII — PROPOSTAS E MODELOS PARA O TRATAMENTO ARQUIVÍSTICO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Dentro dos modelos e propostas observados para o tratamento de documentos imagéticos de arquivo, notamos uma preocupante ausência dos princípios arquivísticos, especialmente no que tange à classificação. Em geral as propostas encontram-se voltadas para a recuperação de imagens isoladas e não de documentos contextualizados, mostrando soluções ligadas às atividades de descrição, mas colocando em segundo plano a classificação. A não inserção dos documentos imagéticos no contexto de produção leva, em algumas propostas, à valorização excessiva das imagens, monumentalizando-as, ao destacar apenas determinados elementos, descolados da origem institucional.

Como exemplo deste tipo de situação pode-se citar os procedimentos adotados pela equipe responsável pelo acervo da Seção Arquivo de Negativos, ligada ao Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo (SAN/DPH-SMC), durante os anos 1980-90¹. A existência de um lote de negativos de vidro com imagens comparativas da cidade, datados entre 1860 e 1920, acabou por desvirtuar as finalidades arquivísticas da instituição. Tais documentos passaram a receber um tratamento extremamente individualizado, sendo

⁵⁵ Para uma proposta de organização de acervos de partidos políticos ver LOPEZ, A. *Op. cit.*

¹ Maiores informações sobre o acervo do Arquivo de Negativos podem ser obtidas em CARVALHO, T. *Fotografia e cidade*; cap.2, Fotografia e cidade; SÃO PAULO. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*; p.7-14.; IDEM. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*; p.7-13; IDEM. *A trajetória da organização de um acervo*; IDEM. [Diretrizes para organização do acervo do Arquivo de Negativos]. A última referência citada é o texto original da equipe SAN, apresentado no *I Encontro de Fotografia e Memória Nacional no Museu da Imagem e do Som* (São Paulo-SP) em setembro de 1981. Os anais deste encontro foram publicados posteriormente; ver: IDEM. A experiência da Divisão de Iconografia do Departamento do Patrimônio Histórico Municipal.

deverão ser organizados sob os mesmos princípios gerais de quaisquer outros documentos aos quais se atribua a rubrica de arquivístico⁵⁵. As especificidades deles — que não são poucas — deverão estar contempladas nesse conceito geral. A inserção dos documentos fotográficos e dos demais documentos imagéticos na classificação arquivística não significa desconsiderar suas especificidades. Significa, porém, entender as particularidades do documento arquivístico como mais importantes do que as peculiaridades de cada modalidade de documento (documentos fotográficos, por exemplo). Trata-se de inserir os diferentes documentos em uma generalidade comum e, dentro desta generalidade, compreender as especificidades. Tais especificidades referem-se não somente à associação de um gênero documental a uma técnica (como na fotografia), mas a muitas outras características documentais, como por exemplo a forma documental e o tipo de produtor (partidos políticos, por exemplo).

VII — PROPOSTAS E MODELOS PARA O TRATAMENTO ARQUIVÍSTICO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Dentro dos modelos e propostas observados para o tratamento de documentos imagéticos de arquivo, notamos uma preocupante ausência dos princípios arquivísticos, especialmente no que tange à classificação. Em geral as propostas encontram-se voltadas para a recuperação de imagens isoladas e não de documentos contextualizados, mostrando soluções ligadas às atividades de descrição, mas colocando em segundo plano a classificação. A não inserção dos documentos imagéticos no contexto de produção leva, em algumas propostas, à valorização excessiva das imagens, monumentalizando-as, ao destacar apenas determinados elementos, descolados da origem institucional.

Como exemplo deste tipo de situação pode-se citar os procedimentos adotados pela equipe responsável pelo acervo da Seção Arquivo de Negativos, ligada ao Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo (SAN/DPH-SMC), durante os anos 1980-90¹. A existência de um lote de negativos de vidro com imagens comparativas da cidade, datados entre 1860 e 1920, acabou por desvirtuar as finalidades arquivísticas da instituição. Tais documentos passaram a receber um tratamento extremamente individualizado, sendo

⁵⁵ Para uma proposta de organização de acervos de partidos políticos ver LOPEZ, A. *Op. cit.*

¹ Maiores informações sobre o acervo do Arquivo de Negativos podem ser obtidas em CARVALHO, T. *Fotografia e cidade*; cap.2, Fotografia e cidade; SÃO PAULO. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*; p.7-14.; IDEM. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*; p.7-13; IDEM. *A trajetória da organização de um acervo*; IDEM. [Diretrizes para organização do acervo do Arquivo de Negativos]. A última referência citada é o texto original da equipe SAN, apresentado no *I Encontro de Fotografia e Memória Nacional no Museu da Imagem e do Som* (São Paulo-SP) em setembro de 1981. Os anais deste encontro foram publicados posteriormente; ver: IDEM. A experiência da Divisão de Iconografia do Departamento do Patrimônio Histórico Municipal.

afastados de seu contexto arquivístico. Os esforços da equipe técnica da SAN concentraram-se nesses documentos, em prejuízo dos demais conjuntos do acervo, merecedores apenas de um tratamento mínimo. A inegável importância de tais documentos, tanto para a história da técnica fotográfica como para a história urbanística de São Paulo — bem percebida pela equipe SAN —, sobrepujou o sentido institucional de registro sistemático das transformações da cidade².

Tal categorização do acervo por parte da equipe técnica veio de uma opção consciente, desenvolvida ao longo de quase uma década de trabalho. A monumentalização desses negativos de vidro confunde-se com o sentido arquivístico da própria instituição. O restante do acervo foi sempre visto como se fosse o registro de um olhar sobre a cidade, ao invés de representar a marca natural das atividades desenvolvidas pelo DPH, ou pelos departamentos e seções que o sucederam. Assim, somente os registros fotográficos que compartilham, segundo a equipe técnica, a *“lógica de documentação fotográfica de um processo, ou até [...] um conceito de cidade através da fotografia”*³ foram tidos como legítimos representantes da vocação do arquivo. Os documentos relativos aos álbuns comparativos de 1887 e 1914 representaram, para essa equipe, os últimos materiais que cumpriram esta função. Apesar disso, tiveram sua ordenação e descrição originais criticada pela equipe SAN por contemplarem apenas logradouros de modo cronologicamente comparativo, de acordo com a intencionalidade original da produção de tais documentos.

“Estas imagens fotográficas do Álbum comparecem neste índice, apenas como registro de localidade de forma cronológica e comparativa, sem mesmo ser mencionado o fato de que pertencem a um conjunto de imagens com um determinado sentido de expressão muito mais ligadas [sic] ao seu autor, e a

² Vide p.141 e ss.

³ SÃO PAULO. [Diretrizes para organização do acervo do Arquivo de Negativos]; p.1.

*todo o contexto a que ele estaria ligado, do que propriamente seu valor por compreender [sic] os espaços de modo cronológico”*⁴.

Neste caso, a utilização secundária do documento acabou por direcionar completamente a organização física e a descrição. O evidente interesse por documentos mais antigos passou a dirigir o enfoque dado ao restante do acervo. Então, ou os documentos se adequavam — às vezes à força — a esse perfil, ou eram relegados a um segundo plano, como se deu com as imagens fotográficas produzidas pela assessoria de imprensa do Gabinete do Prefeito. O descaso para com tais documentos, cuja importância já assinalamos anteriormente⁵, pode ser evidenciado tanto nos diferentes projetos elaborados pela equipe SAN, que sequer lhes aponta a existência⁶, como na condução das atividades do arquivo para a organização das coleções particulares — especialmente os negativos de vidro⁷ — em detrimento de cerca de ¾ do acervo, representado pelo material oriundo do Gabinete do Prefeito⁸. Visando não apenas a recuperação do acervo do Arquivo de Negativos, como sua recontextualização, arquivistas foram contratados junto à Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB) em outubro de 1990. O relatório das atividades executadas por eles, de 14 nov. 1990,

⁴ IDEM. [Diretrizes para organização do acervo do Arquivo de Negativos]; p.1-2.

⁵ Vide p.55.

⁶ Ver SÃO PAULO. *A trajetória da organização de um acervo*.

⁷ Essa predileção pelos documentos tidos pela equipe SAN como mais significativos para a história da técnica fotográfica e do *fazer fotográfico (sic)* também foi apontada — e criticada — nos pareceres de especialistas contratados pelo DPH em 1990. Ver: BARBUY, H. *Parecer*; CAMARGO, A. *[Parecer]*; SMIT, J. *Parecer técnico a respeito da organização, registro e indexação do acervo do arquivo de negativos*.

⁸ O levantamento inicial do Fundo Gabinete do Prefeito, apresentado no *Guia preliminar* indica um volume de cerca de 135.000 imagens (73,47%), perto do qual as coleções particulares representariam apenas 10,70% (19.662 imagens) em uma estimativa de 183.750 imagens para o total do acervo, de acordo com o projeto de *Recuperação do acervo*. É interessante apontar que, nos dados constantes do *Guia preliminar*, o volume total do acervo apenas atinge a cifra de 162.662 imagens, sendo que o Fundo Secretaria Municipal de Cultura não teve seu volume quantificado. É possível supor que a diferença de 21.088 imagens refira-se a este fundo. Neste caso o material institucional do acervo, dividido em três fundos, representaria 89,30%. Acreditamos ainda que a adoção de outros critérios para a determinação das coleções e para a quantificação do acervo aumentaria essa desproporção entre o material de origem institucional e o de origem particular. Ver: SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*; IDEM. *Recuperação do acervo do Arquivo de Negativos*.

indica que o descaso da equipe SAN para com o material do Gabinete do Prefeito provocou, inclusive, a adoção de procedimentos irreversíveis em relação à preservação física do material fotográfico⁹.

O direcionamento total das atividades para a utilização das imagens descoladas do contexto da produção faz com que a equipe SAN encare como exceção qualquer recolhimento de documentos com perfil mais administrativo. Assim, todo o material institucional da Prefeitura constante do acervo — como os documentos fotográficos da assessoria de imprensa — é visto, equivocadamente, como um desvio da vocação inicial do Arquivo de Negativos, já que, conforme declaração da mesma equipe, “a produção fotográfica troca de objetivos” a partir de 1937¹⁰, isto é, apenas dois anos após a criação do Arquivo de Negativos. Neste período em diante começam a ser integrados ao acervo documentos fotográficos de cunho institucional mais evidente. A inserção dos documentos no contexto das atividades realizadas pela Prefeitura e a compreensão do Arquivo de Negativos como depositário do material fotográfico resultante de tais atividades evidenciaria a troca de objetivos da própria administração e não da *produção fotográfica*. O arquivo, como tal, apenas espelha as atividades desenvolvidas pela municipalidade, ao lado do interesse, ou não, na preservação sistemática de registros das mesmas. O cerne da questão, assim, situa-se na própria definição do que é um arquivo e do que é um documento arquivístico. No entender da equipe SAN,

“um sistema de Arquivos do município tem que ser antes de mais nada um instrumento de administração e da população na condução da vida urbana. Ele é um arquivo de documentos oficiais cuja complexibilidade [sic] o habilita a ter uma autonomia de trabalho que transcenda a própria Secretaria

9 A equipe SAN cedeu aos arquivistas fichários de tamanho reduzido para a alocação das tiras de negativos, obrigando o corte das mesmas. Posteriormente, descobriu-se que o mobiliário definitivo designado para esse material comportaria a plena dimensão original das tiras de negativos. Ver IDEM. **Relatório das atividades desenvolvidas na Seção Arquivo de Negativos da DIM/DPH desde outubro/90.**

10 IDEM. **A trajetória da organização de um acervo**; p.4.

de Cultura. [...] O Arquivo de Negativos, por sua vez nasceu de uma iniciativa específica da compreensão da cidade. [...] Seu caráter é prospectivo e jamais foi concebido como instrumento oficial de administração”¹¹.

Como defendemos anteriormente, o conceito de administração embutido no arquivo deve ser entendido de maneira lata. Assim, é lícito afirmar que um sistema de arquivos municipais representa um instrumento administrativo da cidade como um todo. No entanto, ele não pode estar sujeito apenas aos “documentos oficiais e complexos” (sic) porque, do ponto de vista da municipalidade, todos os documentos por ela produzidos são oficiais: desde os diplomas normatizados legalmente até os documentos mais corriqueiros, constantes do dia-a-dia de uma administração. Entendemos também que o qualificativo *complexo*, neste caso, é pouco indicativo. O suposto caráter prospectivo do Departamento de Cultura, deste modo, também faria parte das atividades administrativas da municipalidade.

Tal afirmação, de modo implícito, é partidária de um conceito de documento mais fechado. Nessa dimensão, o sistema de arquivos ficaria encarregado somente dos documentos tidos como “válidos” em tal acepção, enquanto os documentos fotográficos — por fugirem à precisão factual demandada pelos documentos “oficiais” — seriam designados para outro departamento. Essa visão, na realidade, busca descontextualizar qualquer origem arquivística do material fotográfico, preparando o campo para compreendê-lo somente em função de seu conteúdo informativo e, no máximo, dentro do contexto técnico no qual foi gerado. Neste raciocínio, a produção administrativa não condiciona a formação do acervo:

“as imagens contidas no Arquivo representam a necessidade de dar expressão visual a trabalhos de pesquisa

11 IDEM. **Crítica ao texto programa**; p.3. Esse documento foi elaborado pela equipe SAN como uma réplica à proposta apresentada pela recém empossada administração da Secretaria Municipal de Cultura em fevereiro de 1989; ver: IDEM. **Programa de ação cultural do Departamento do Patrimônio Histórico para a gestão 1989-1992.**

*desenvolvidos neste Departamento. Dado ao tempo, a natureza do seu acervo e por força da própria linguagem fotográfica o Arquivo tem hoje um caráter museológico*¹².

Nesta perspectiva, o sistema de organização adotado pela equipe SAN partia do tombamento de cada unidade — “*objeto fotográfico*”, segundo essa equipe — mesmo em imagens idênticas como cópias, reproduções etc. Após esse registro, procedia-se uma descrição exaustiva dos elementos da imagem, destacando a autoria individual e indicando, quando possível, aspectos técnicos como equipamento utilizado, ângulo de enquadramento etc.¹³. Tal perspectiva, supostamente museológica, em nenhum momento garantia a contextualização dos documentos. Ao contrário, transformava cada objeto fotográfico em unidade autônoma, fruto apenas de um *fazer fotográfico* (sic) de determinado indivíduo. A classificação arquivística não refletia sequer o respeito à proveniência, apenas a ordem de entrada dos documentos no tombo. De acordo com as diretrizes da equipe SAN, a organização do acervo tem os seguintes “*princípios estruturais básicos*”:

*“proceder o registro do acervo particularizando objetos suporte da imagem através de um número seqüencial exclusivo do arquivo. Proceder de forma exaustiva a descrição tanto técnica como histórica, particularizando a imagem e seus diversos suportes, devidamente relacionados pelos registros. Proceder a recuperação do acervo através do assunto da imagem, do local fotografado e da data da fotografia e fotógrafo”*¹⁴.

A tentativa da implantação da Casa da Memória Paulistana¹⁵, durante a gestão municipal de 1989-1992, e a conseqüente contextualização

12 IDEM. *Crítica ao texto programa*; p.4.

13 Esses procedimentos estão detalhados em: IDEM. *Diretrizes para registro, descrição e recuperação do acervo do Arquivo de Negativos*.

14 IDEM. *Diretrizes para registro, descrição e recuperação do acervo do Arquivo de Negativos*; p.3.

15 As propostas para a criação de tal instituição encontram-se em IDEM. *Programa de ação cultural do Departamento de Patrimônio Histórico para a gestão 1989-1992*; IDEM. *Uma política de acervos para a cidade*.

arquivística do acervo do Arquivo de Negativos, procurou reverter esse quadro geral. Com o auxílio dos arquivistas contratados junto à AAB e da consultoria de Cassia Maria Mello da Silva, buscou-se estabelecer uma referência orgânica — resultado de um plano de classificação arquivístico — de cada objeto tombado à sua série arquivística¹⁶. Como resultado de tal atividade, a totalidade do acervo foi, em princípio, identificada quanto à sua proveniência¹⁷. A solução dos problemas causados pelo sistema implantado pela equipe SAN nos anos 1980 foi, entretanto, bastante limitada. Em primeiro lugar, a descrição exaustiva de cada imagem — não mais de cada objeto fotográfico — continuou a ser o principal elemento de referência dos documentos. O detalhado preenchimento de uma ficha para cada documento, com uma indicação de fundo e série, não é uma atividade viável de ser executada em um volume aproximado de 163.000 documentos institucionais. Em termos práticos, o novo sistema só atingiu os documentos cujo tombamento e descrição já haviam sido feitos pela equipe SAN, de acordo com os já citados critérios de seleção de documentos significativos para a compreensão da história do *fazer fotográfico* (sic). Deste modo, continuou-se a privilegiar — ainda que de modo não consciente — uma pequena parte do acervo, em detrimento da esmagadora massa de documentos de origem institucional, corroborando um conceito de documento histórico muito limitado.

A simples inserção de campos para o fundo e a série arquivística — anotados como “*DC/DSE/SIC.1.2-1 48*” no exemplo adiante¹⁸ — não garante necessariamente a contextualização arquivística, pois não é possível visualizar de modo amplo as atividades desenvolvidas pelos titulares dos fundos. Neste caso, parte-se de uma referência apta apenas a situar parcialmente peças individualizadas, sem dar uma

16 Os procedimentos adotados estão descritos em: IDEM. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*.

17 Um mapeamento completo dos fundos e coleções integrantes do Arquivo de Negativos foi publicado em: IDEM. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos*.

18 Ver ficha IV, a seguir; reproduzida de: IDEM. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*; p.79.

DC/DSE/SIC.1.2-1
48

[Horto Florestal]. São Paulo, SP, 1937 / Benedito Junqueira Duarte
1 neg.: nitrato, p&b; 35mm.

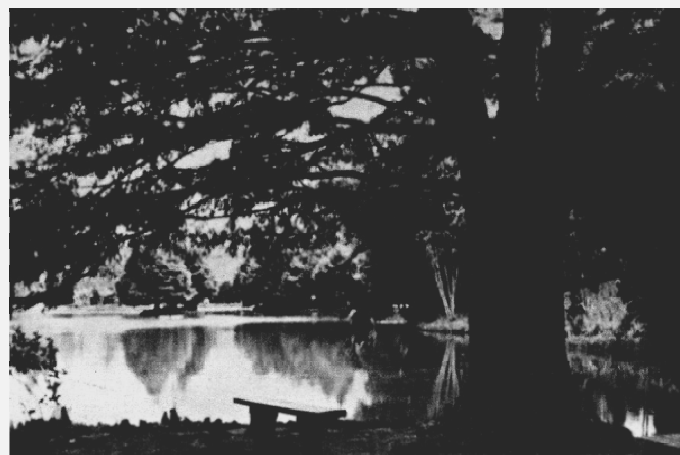
Número de registro: 610A.

Atribuição do título: antiga ficha catalográfica.

Especificações sobre o local: Horto Florestal; Parque da Cantareira.

Resumo: Lago e árvores no Horto Florestal.

Horto – Parques e Jardins



ARQUIVO DE NEGATIVOS DPH-SMC. *Ficha descritiva.*

dimensão do todo; a solução adotada não consegue apresentar um panorama geral das atividades institucionais. A confecção do plano de classificação deu-se em função da identificação dos organismos solicitantes de cada imagem fotográfica nos documentos do Departamento de Cultura, que haviam sido organizados por Benedito Duarte, fotógrafo responsável pela primeira organização do Arquivo de Negativos. A existência de um campo denominado “*Por ordem de*”, na antiga ficha de referência, permitiu remontar a proveniência, identificando o organismo que havia solicitado a confecção da imagem¹⁹. O restante das informações referentes ao material institucional foi obtido mediante pesquisa na legislação para a elaboração da estrutura hierárquica dos organismos solicitantes dentro do fundo²⁰. No entanto, não foi possível encontrar informações mais detalhadas sobre as finalidades que nortearam a produção dos documentos. Deste modo, uma grande quantidade de imagens reproduzidas de coleções particulares não pôde ser disposta ao lado das atividades institucionais da municipalidade.

A reprodução de imagens fotográficas da cidade de São Paulo pelo Departamento (Secretaria²¹) de Cultura tem sido uma atividade constante. O mais correto seria considerar de titularidade institucional do próprio Departamento (Secretaria) os documentos fotográficos reproduzidos no decorrer de tal atividade e não como coleções particulares. No entanto, a falta de um conhecimento pleno das atividades desta instituição — decorrente da ausência de uma referência arquivística — não permite determinar com precisão quais documentos reproduzidos de particulares poderiam ser entendidos como produtos institucionais²². Um melhor delineamento das atividades levadas a cabo pelo Departamento (Secretaria)

19 Cf. IZEM. *Relatório das atividades desenvolvidas na Seção Arquivo de Negativos da Dm/DPH desde outubro/90.*

20 Cf. IZEM. *Relatório das atividades desenvolvidas na Seção Arquivo de Negativos (Dm/DPH) durante a primeira quinzena de janeiro de 1991.*

21 O Departamento de Cultura, criado em 1938, é convertido em Secretaria Municipal de Cultura em 1978.

22 O Guia do acervo indica a ocorrência de 34 coleções. Ver: SÃO PAULO. *Guia preliminar do Arquivo de Negativos.*

de Cultura, desde a sua criação, mostraria até que ponto as imagens, fotografadas por terceiros, constantes do acervo de negativos, podem ser consideradas, do ponto de vista arquivístico, como documentos institucionais da municipalidade²³. Entretanto, para que isso pudesse ocorrer, seria necessário que as informações sobre as atividades e as origens dos documentos custodiados pelo Arquivo de Negativos tivessem sido preservadas de modo mais sistemático do que a simples anotação do órgão solicitante em uma ficha catalográfica.

O caso do Arquivo de Negativos bem exemplifica como a insistência em negar o caráter arquivístico de documentos institucionais compromete o entendimento dos motivos que os geraram. Apesar de constituir um exemplo extremo — sobretudo pela persistência das idéias da equipe SAN — muitos de seus procedimentos estão longe de ser exceção.

O Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (AF-CML), Portugal, do mesmo modo que o Arquivo de Negativos, tem seu acervo dividido entre a produção institucional (neste caso, da Câmara Municipal) e diversas coleções particulares — com temática geralmente ligada à própria história de Lisboa — que foram se acumulando ao longo do tempo²⁴. Da mesma maneira que no Arquivo de Negativos, as coleções particulares sobressaem no material de divulgação do Arquivo fotográfico. Em texto institucional, o AF-CML indica a existência de 300.000 positivos no seu acervo, apontando o registro sistemático de todas as cerimônias governamentais e municipais. No entanto, só faz o arrolamento sistemático das coleções de origem particular, cujo volume representa menos do que 1/3 do acervo, não atingindo 100.000 positivos²⁵. Porém, diferentemente do Arquivo de Negativos, a origem das coleções é bem conhecida, sendo que algumas são produto de aquisição direta da Câmara Municipal. Entretanto, a única via de acesso oferecida ao pesquisador são os registros

23 A compreensão de uma imagem reproduzida como um documento institucional não poderia jamais desconsiderar os direitos de propriedade intelectual do produtor da imagem.

24 Cf. SANTOS, M. Arquivo Fotográfico e LISBOA. *O Arquivo Fotográfico*.

25 Cf. LISBOA. *Op. cit.*

individualizados de cada imagem, organizados somente por um tesouro; uma visão mais abrangente das atividades de cada titular — ao menos dos titulares institucionais — é impossível²⁶. Esse tipo de organização continua a descrever detalhadamente cada objeto fotográfico, em detrimento do contexto da produção documental, como se pode notar na ficha de identificação do Arquivo Fotográfico²⁷.

Os dois arquivos indicados apresentam como particularidade — do ponto de vista do perfil de acervo — o acúmulo de grandes volumes de registros fotográficos produzidos por assessoria de imprensa do poder municipal²⁸. Este tipo de produtor é bem ilustrativo de atividades cujo objetivo é — por excelência — a produção de documentos imagéticos autônomos ao invés de imagens fotográficas agregadas a outros documentos textuais, como costuma ser mais comum. O problema ocorre quando a disponibilização de imagens de coleções particulares — em função da antiguidade, da técnica e/ou de uma suposta “importância histórica” — relega esses documentos institucionais ao segundo plano. Enquanto instituições depositárias da produção documental da municipalidade, tanto o Arquivo de Negativos como o Arquivo Fotográfico têm nos positivos e negativos das assessorias de imprensa das respectivas municipalidades suas séries documentais mais significativas. A questão geral é o direcionamento dado à organização documental, em função das possibilidades de uso — e do suposto interesse que determinados conjuntos podem suscitar —, não respeitar o contexto de produção. Nesse sentido, o material das assessorias é, aparentemente, menos interessante do que as coleções de negativos de vidro do século XIX. Não compete ao arquivo estabelecer esse tipo de prioridade, o que não significa desmerecer a preservação física e a descrição das coleções de vidro. No entanto, tais

26 Em visita técnica ao Arquivo Fotográfico em 14 de fevereiro de 1996 nos foi dito que acervos particulares de ex-fotógrafos da Câmara Municipal são, muitas vezes, incorporados ao material institucional em função da autoria, sem, no entanto, qualquer distinção quanto à titularidade.

27 Ver ficha V, a seguir.

28 No caso dos países ibéricos, o chefe do poder executivo municipal é também o presidente da câmara.

atividades não podem ser confundidas com os procedimentos normais de um arquivo municipal.

Muitas vezes, é difícil — senão impossível — recompor o contexto de produção de um documento imagético, fazendo com que a descrição temática individualizada torne-se a única alternativa. Deve-se, porém, ressaltar que, nestes casos, a adoção da rubrica *arquivo* é inadequada, sendo o termo *banco de imagens* mais apropriado²⁹. A separação física — e muitas vezes, por decorrência, separação lógica — dos materiais fotográficos antes da classificação arquivística impossibilita a reconstrução da organicidade dos materiais fotográficos, direcionando os esforços para os processos de descrição da imagem para a recuperação da informação. Não obstante, nos arquivos, tal procedimento deve ser encarado como solução alternativa e não como regra geral para o tratamento de documentos imagéticos. Entretanto, a distância entre a teoria e a prática costuma ser muito grande.

O manual de Marilena Leite Pass³⁰, que tem exercido, sem dúvida, um papel muito importante na formação dos procedimentos dos arquivistas brasileiros, permite detectar as raízes do problema. A autora mostra-nos que a adoção da terminologia *arquivos especiais* é resultante da proposta de currículo apresentada no primeiro Congresso Brasileiro de Arquivologia³¹, destinando-se aos documentos que, devido ao seu suporte

“merecem tratamento especial não apenas no que se refere ao seu armazenamento, como também ao registro, acondi-

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA		NÚM. _____ Número da imagem	
ARQUIVO FOTOGRÁFICO		COD. ESPÉCIE _____	
FICHA DE RECOLHA DE DADOS SOBRE FOTOGRAFIAS			
IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM		ACONDICIONAMENTO	
DATA _____		ÁLBUM Nº _____	
LEGENDA (LEG) _____		TÍTULO DO ÁLBUM _____	
RUA/LOCAL _____		PÁGINA _____ Nº DA FOTOGRAFIA _____	
FREGUESIA _____	CONCELHO _____	MONTADO EM CARTÃO _____	
CIDADE _____	PAÍS _____	EMOLDURADO EM _____	
COLEÇÃO (COL) _____		EM ESTOJO _____	
BIbliOGRAFIA _____		OUTROS ACONDICIONAMENTOS _____	
EXPOSIÇÕES _____		FORMATO DO ACONDICIONAMENTO _____	
DIREITOS DE AUTOR _____		ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO ACONDICIONAMENTO _____	
RESUMO DA COLEÇÃO _____		INSCRIÇÕES NO ENVELOPE ORIGINAL _____	
OBSERVAÇÕES IMAGEM _____		INSCRIÇÕES NA CAIXA ORIGINAL _____	
DATA DE AQUISIÇÃO _____			
IDENTIFICAÇÃO DO AUTOR		ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
AUTOR _____		APRECIÇÃO GERAL _____	
NOME COM. FOTÓGRAFO _____		IMAGEM _____	
EDITOR _____		EMULSAO _____	
IMPRESSOR _____		SUPPORTO _____	
		SUPPORTO SECUNDÁRIO _____	
		TRATAMENTOS FEITOS _____	
		DATA TRATAMENTO _____ RESPONSÁVEL _____	
		TRATAMENTOS A EFECTUAR _____ URGENTE _____	
DESCRIÇÃO DO ORIGINAL		OBSERVAÇÕES EST. CONSERVAÇÃO _____	
PROCESSO _____			
NOME COM. PROCESSO _____			
FORMATO _____			
DATA DE IMPRESSÃO _____			
Nº ANTIGO CML (NAC) _____			
Nº ANTIGO FOTOG. (NAF) _____			
INSCRIÇÕES NO ORIGINAL _____			
		DATA E CATALOGADOR _____	
LOCALIZAÇÃO ESPECIAL		DESCRIPTORES	
SALA _____	ARMÁRIO _____	VALIDAÇÃO POR THESAURUS _____	
PRATELEIRA _____	CAIXA _____	DESCRIPTORES (DE) _____	
		CLASS. DEC. UNIV. (CL) _____	

ARQUIVO FOTOGRÁFICO CML. Ficha de recolha de dados.

29 O Instituto Cultural Itaú pode ser citado como um exemplo de banco de imagens, sem pretensão de ser um arquivo; ver: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Banco de dados informatizado* e OLIVEIRA, M. A memória fotográfica de São Paulo em processo de informatização. O Arquivo Edgard Leuenroth na UNICAMP apresentou proposta de formação de um banco de imagens relacionado aos grandes temas que compõem o perfil do seu acervo; ver: ZANATTA, E., FRANZONI, E. & RAMÍREZ, M. Experiência de implantação de um banco de imagens com vocabulário.

30 PASS, M. *Arquivo*. A primeira edição desta obra é de 1972.

31 Os anais trazem a proposta de grade curricular, indicando apenas o nome das disciplinas mas omitindo, infelizmente, as ementas ou eventuais definições terminológicas. Ver: REUNIÃO para exame e sugestão do currículo mínimo do curso superior de arquivo.

*clonamento, controle e conservação. [...] [Esses documentos] estão perfeitamente inseridos no campo da Arquivologia, que dispõe dos princípios e técnicas para a sua correta organização.*³².

A definição supõe, implicitamente, que determinados tipos de suporte podem implicar tratamentos especiais que transcendem a questão do armazenamento e preservação. Os métodos apresentados por Marilena Paes para o arquivamento — o numérico simples e o unitermo — propõem uma classificação por assuntos, individualizada para cada imagem ou conjunto de imagens sequenciais. Apesar de a autora indicar que, no momento da recepção dos documentos fotográficos, as informações referentes à origem devem ser anotadas, os exemplos de fichas por ela apresentados são omissos quanto à contextualização documental, não trazendo dados sobre a proveniência ou as atividades de origem do documento³³. A identificação individualizada dos conteúdos de cada imagem, mediante o uso de descritores — organizados por sistema de unitermos —, é posta como metodologia a ser seguida para a organização arquivística deste tipo de documento³⁴.

Em um país que apenas iniciava a sistematização de uma terminologia arquivística, o impacto e a influência do manual de Marilena Paes foram bastante significativos³⁵. A observação de que os princípios e técnicas da arquivologia são suficientes para a organização de documentos fotográficos foi esquecida e os documentos “especiais” passaram a constituir séries definidas pelo suporte/técnica e não por atividades do produtor, criando e disseminando séries *fotografias* em inúmeros acervos. O uso de

32 PAES, M. *Op. cit.*; p.102.

33 Ver Ficha VI, a seguir; reproduzida de: IDEM. *Op. cit.*; p.103-104.

34 As mesmas idéias e exemplos desta autora estão reafirmados em PAES, M. & MARQUES, H. *Arquivos fotográficos*.

35 A Associação dos Arquivistas Brasileiros é fundada em 20 de outubro de 1971. A primeira experiência no sentido de uma normatização é apresentada no 1º Congresso Brasileiro de Arquivologia em 1972, e publicada somente em 1979; ver: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. Terminologia arquivística. Um pequeno histórico sobre a Arquivologia brasileira está em JARDIM, J. A arquivologia no Brasil: breve esboço de um percurso recente.

Unitermo: ficha-índice

ARQUIVO CENTRAL	Nº 0525
Resumo: Instalações do Arquivo Central da FGV. Rio de Janeiro, 22 de maio de 1975. 7 fot. b/p, 21 provas e 7 negativos Informativo, 7(6):31-6, jun. 1975.	Palavras-Chave Descritores Arquivo Central Edifícios Sales, Eliana Balbina Flora Pestana, Marli Soares Pimenta Riani, Eloisa Helena

Numérico simples: ficha principal

0525
Instalações do Arquivo Central da FGV. Rio de Janeiro, 22 de maio de 1975. 7 fot. b/p, 21 provas e 7 negativos.
1. Arquivo Central. 2. Edifícios. 3. Sales, Eliana Balbina Flora. 4. Pestana, Marli Soares Pimenta. 5. Riani, Eloisa Helena

Numérico simples: ficha de assunto

0525
ARQUIVO CENTRAL
Instalações do Arquivo Central da FGV. Rio de Janeiro, 22 de maio de 1975. 7 fot. b/p, 21 provas e 7 negativos.
1. Arquivo Central. 2. Edifícios. 3. Sales, Eliana Balbina Flora. 4. Pestana, Marli Soares Pimenta. 5. Riani, Eloisa Helena

MARILENA LEITE PAES. *Fichas de registro de fotografias.*

um método de cunho biblioteconômico para a descrição de documentos fotográficos é defendido por Áurea Carvalho como uma maneira de classificação arquivística e como atividade relacionada à classificação³⁶. Em *A fotografia como fonte de pesquisa*, o manual de Marilena Paes é uma das apenas cinco referências bibliográficas citadas³⁷.

Tais tendências já podiam ser observadas no início da década de 1980, no eixo Rio-São Paulo, em seminários sobre arquivos fotográficos, que privilegiaram as atividades de preservação, conservação e restauro, além de questões ligadas à descrição, resumindo as atividades de organização nesses tópicos³⁸. Essa postura, na realidade, preconiza o controle sequencial de registro (ou tombamento) individualizado de peças documentais — consideradas isoladamente — cuja recuperação acontece mediante o auxílio de procedimentos biblioteconômicos de descrição. Nestes casos, a atividade de classificação arquivística é relegada ao procedimento técnico de acondicionamento dos documentos³⁹.

A posterior publicação do manual de procedimentos do Centro de Pesquisa em História Contemporânea (CPDOC) em 1986⁴⁰ simplesmente reafirmou e legitimou essa prática⁴¹. O manual recomenda abertamente a separação orgânica dos documentos de acordo com os suportes, constituindo uma série *fotografias* como um conjunto documental à parte das demais séries textuais, ignorando as atividades geradoras. De acordo com esta publicação,

“os documentos que integram esta série [fotografias] são organizados de maneira semelhante aos manuscritos e

36 Cf. CARVALHO, A. *Fotografia como fonte de pesquisa*; p.13.

37 Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.52.

38 Ver, por exemplo: ENCONTRO de Fotografia e Memória Nacional e FUNARTE. Arquivo fotográfico.

39 Cf. OLIVEIRA, E. et al. Manual de normas mínimas; p.43-46.

40 CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Procedimentos técnicos em arquivos privados*.

41 Um histórico sobre os procedimentos do CPDOC com relação aos materiais fotográficos pode ser visto em: ENTREVISTA: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil e SIMONE, C. A experiência do CPDOC.

*datilografados, formando-se subséries e dossiês conforme o caso*⁴².

De acordo com a citação acima, os documentos fotográficos passam a compor uma série diferenciada, estando, a princípio, sujeitos aos mesmos procedimentos do restante do acervo. O mesmo manual prescreve a adoção de procedimentos bem diferenciados para cada tipo de série, em função das demandas da pesquisa e não da organicidade dos documentos. Deste modo, para os documentos fotográficos, foram adotados métodos biblioteconômicos, embasados no código de catalogação anglo-americano (AACR2)⁴³.

No caso dos documentos visuais e sonoros, o CPDOC procurou justificar o uso de normas biblioteconômicas em função de dois fatores: a demanda dos usuários e uma suposta *“tendência entre os arquivos”* — justificada em função de uma presumível *“maior eficácia na recuperação”* e de um volume dos documentos fotográficos menor *“do que o [volume do] conjunto dos documentos textuais existentes nos arquivos”*⁴⁴.

Nos exemplos de documentos oriundos de assessorias de imprensa, notamos que a quantidade de documentos imagéticos nem sempre guarda a mesma relação de proporção com o volume de documentos textuais produzidos, compondo séries de grandes dimensões. Além disso, há que se levar em conta que os princípios arquivísticos apregoam que a classificação documental deve refletir a lógica das atividades do titular e não os critérios de utilização secundários dos documentos. Deste modo, a adoção de procedimentos biblioteconômicos pelos arquivos deve ser vista apenas como uma solução ligada à descrição documental, nunca à classificação.

O referencial primeiro da classificação deve ser a hierarquização das funções e atividades para fins de estabelecimento de séries tipológicas,

42 IDEM. *Op. cit.*; p.27-28.

43 Cf. CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Procedimentos técnicos em arquivos privados*; p.28.

44 Cf. IDEM. *Procedimentos técnicos em arquivos privados*; p.28-29.

isto é, definidas em relação a essas mesmas funções; em última análise, as séries documentais sempre deverão se prender às atividades do produtor⁴⁵. No entanto, este não foi o entendimento do CPDOC sobre o conceito de série documental ao recomendar a “*designação das divisões de um fundo a partir de critérios de conteúdo ou espécie do material*”⁴⁶. Supostamente a recuperação do contexto de produção aconteceria com o uso da informática, de modo a permitir o cruzamento total das informações⁴⁷. A eficácia de sistemas informatizados para a classificação documental é bastante discutível quando não consideram a organização do acervo mediante um quadro de classificação, prévio, responsável pela contextualização⁴⁸.

O impacto do manual do CPDOC na comunidade arquivística foi bastante significativo quando do seu aparecimento, ultrapassando a esfera dos arquivos pessoais⁴⁹. Propostas de descrição exaustiva das imagens como sinônimo de organização arquivística tornaram-se uma constante nos acervos brasileiros⁵⁰. Uma influência decisiva deste tipo de postura pode ser observada na adoção do código AACR2 pelo manual de catalogação da FUNARTE, publicado em 1992⁵¹, que passa a legitimar os procedimentos básicos propostos pelo manual do CPDOC, porém com um nível de detalhamento ainda maior. Neste manual é curioso constatar a ausência de qualquer campo destinado à referência de proveniência arquivística. Para ele, a área referente à série aplica-se “*a itens individualizados que*

45 Para uma explicação mais detalhada sobre a classificação documental ver: GONÇALVES, J. **Como classificar e ordenar documentos de arquivo**. Para uma análise mais acurada de nossas idéias sobre tipologia documental, ver LOPEZ, A. **Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras**.

46 CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Procedimentos técnicos em arquivos privados**; p.9. Tal definição é mantida na versão do manual publicada em 1994; ver: IDEM. **Procedimentos técnicos adotados para a organização de arquivos privados**; p.2.

47 O ponto de vista do CPDOC sobre a utilização da informática pode ser visto em: MOREIRA, R. **Arranjo e descrição em arquivos privados pessoais**; p.32-35.

48 Observações sobre a crença desta instituição na informática como solução para a organização de acervos foram feitas em LOPEZ, A. **Op. cit.**; p.63-64.

49 Já apontamos anteriormente a marcante influência dos manuais do CPDOC em arquivos de partidos e associações políticas; ver: IDEM. **Op. cit.**; p.17.

50 Ver, por exemplo: MEMÓRIA & documentação.

51 **MANUAL de catalogação de documentos fotográficos**.

possuam um título de série, o que normalmente ocorre com cartões postais avulsos”⁵². A indicação de responsabilidade é pensada em termos da autoria da imagem e não em termos da titularidade arquivística dos documentos⁵³.

A partir da consolidação de tais procedimentos, a organização de documentos fotográficos no Brasil tornou-se cada vez menos arquivística, dando lugar a procedimentos descritivos extremamente refinados. A inserção do documento no contexto de produção, quando é feita, nada indica além da proveniência, produzindo uma grande incógnita em relação às atividades. Procedimentos ligados à conservação e à preservação física de registros fotográficos passam a ser considerados sinônimos de organização arquivística. O Projeto de Preservação e Conservação do Acervo Fotográfico da Biblioteca Nacional (PROFOTO) é exemplo de um conjunto de procedimentos consistentes quanto à descrição individualizada de imagens e à preservação e conservação de documentos fotográficos, que, no entanto, despreza totalmente a questão da classificação documental, furtando-se à contextualização dos motivos da produção⁵⁴. O “porquê?” do documento não é considerado.

“No caso específico do tratamento técnico de documentos fotográficos do Acervo da Biblioteca Nacional foi elaborado um formulário [...] com o objetivo de registrar, ordenadamente, os dados obtidos através da pesquisa e que são essenciais à catalogação e à indexação. No formulário, devemos, inicialmente, registrar as respostas às seguintes perguntas: quem? (autor pessoal ou entidade); o que? (tema); onde? (local); quando? (data).”⁵⁵

52 IDEM; p.22.

53 IDEM; p.14.

54 Sobre o PROFOTO ver: ANDRADE, J. Novas fontes para o estudo do século XIX; e IDEM et al. Tratamento técnico e preservação de arquivos fotográficos na Fundação Biblioteca Nacional. Sobre o uso da metodologia do PROFOTO em outro arquivo ver: MATTOS, R. Preservação e acesso às coleções especiais no Arquivo Geral.

55 ANDRADE, J. et al. Tratamento técnico e preservação de arquivos fotográficos na Fundação Biblioteca Nacional.

Mesmo em outras propostas, notamos que o tratamento individualizado de cada imagem continua sendo uma regra geral. A assunção da fotografia como série não é mais tão freqüente, porém, em termos práticos, os documentos produzidos por essa técnica continuam a ser tratados isoladamente, como uma classe à parte na organização documental, demandando cuidados específicos que vão além de sua fragilidade material, como percebe-se no manual de Patrícia Fillippi, Solange Lima e Vânia Carvalho⁵⁶:

*“a organização de acervos fotográficos envolve o arranjo físico e a referência dos documentos. No seu nível mais detalhado e específico, essa referência resulta em um catálogo. Ele deve [...] disponibilizar os dados sobre o documento possibilitando uma busca suficientemente aprofundada a ponto de restringir a necessidade de manuseio dos originais.”*⁵⁷.

Discordamos desta abordagem, porque o acondicionamento físico de materiais fotográficos, separado do restante do acervo — por questões de conservação — nunca pode ser entendido como equivalente à classificação arquivística; não importam os suportes, mas as atividades do titular. Em edição posterior do mesmo manual⁵⁸, as autoras relativizaram o papel do catálogo e dos demais instrumentos de pesquisa, sem, no entanto, inserir os documentos fotográficos em seu contexto de produção. Para elas o documento é visto apenas como a *“matéria-prima fundamental na produção do conhecimento sobre determinados períodos da história, acontecimentos e grupos sociais”*⁵⁹. É importante ressaltar que o documento de arquivo, antes de ser matéria-prima para o conhecimento, é um registro das atividades executadas por seu titular, preservado como prova de tais atividades e, portanto, informa, em primeiro lugar, sobre esse produtor. No entanto, Filippi, Lima e Carvalho apresentam uma visão restrita do

56 FILIPPI, P., LIMA, S. & CARVALHO, V. *Tratamento de fotografias*.

57 IDEM. *Op. cit.*; p.8.

58 IDEM. *Como tratar coleções de fotografias*.

59 IDEM. *Como tratar coleções de fotografias*; p.11.

documento fotográfico ao valorizar somente os temas e as técnicas de obtenção das imagens que os constituem. Omitem quaisquer considerações sobre os documentos fotográficos como fonte de informação sobre o percurso de seu titular, limitando-se a enfatizar os temas representados:

*“os atributos técnicos e formais da imagem fotográfica assumem um papel relevante no entendimento de questões ligadas à noção de natureza, cidade, progresso, modernidade, morte, infância, indivíduo, identidade, apenas para citar aqueles temas mais recorrentes”*⁶⁰.

Os exemplos de organização de documentos fotográficos analisados neste capítulo indicam uma forte tendência a valorizar as possibilidades de utilização de sua informação, relegando ao segundo plano o contexto de produção. Tal conduta seria justificada apenas na impossibilidade de recomposição dos motivos da produção documental. No entanto, os modelos elaborados são omissos em relação à essa situação, partindo sempre das informações veiculadas pela imagem do documento como referencial para a classificação e descrição. Os exemplos abordados direcionam a um entendimento equivocado de que, nos documentos fotográficos, os dados de classificação dos documentos nos fundos documentais têm pouca importância e, por isso, os esforços dos arquivistas, na organização dessa modalidade de documento, devem se concentrar na descrição dos conteúdos. Nesses modelos, os eventuais campos destinados à indicação de fundo e série⁶¹ referem-se sempre a unidades documentais — partindo do mais específico para o mais genérico —, invertendo as diretrizes da descrição arquivística.

60 *Ibid.*

61 É curioso constatar que, a despeito de terem sido elaborados na mesma época e com a mesma coordenação técnica, os manuais do Arquivo de Negativos e da Biblioteca Nacional apresentam soluções distintas para essa questão. O primeiro, por exigência da equipe de arquivistas, prevê um campo para o fundo e a série, enquanto que o segundo, não. Ver: SÃO PAULO. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico*; e *MANUAL de catalogação de documentos fotográficos*.

VIII — CLASSIFICAÇÃO ARQUIVÍSTICA COMO ATIVIDADE PRÉVIA À DESCRIÇÃO DE DOCUMENTOS IMAGÉTICOS

Muitas vezes, as alternativas encontradas para garantir a organicidade assemelham-se à solução adotada no Arquivo de Negativos: a inserção de campos destinados ao fundo e à série em uma ficha catalográfica individualizada¹. Tal procedimento, isolado, não permite uma contextualização plena dos documentos, mas, ao menos demonstra preocupação com o sentido arquivístico do acervo. Entretanto, a base do problema — o restabelecimento da relação orgânica do conjunto dos documentos produzidos pelo titular (incluindo os documentos imagéticos) a partir das atividades deste — permanece inalterada. A descrição individualizada de todo o acervo (não apenas do material fotográfico) — feita sem a elaboração prévia de um quadro de classificação, — é incapaz de apresentar um panorama geral de cada série documental, tal como faria, por exemplo, um inventário². A descrição de conjuntos que não estão devidamente classificados na organização arquivística é uma tarefa não recomendada, já que tende a apresentar resultados incompletos e excessivamente transitórios. Se o consulente dispuser de um guia³, que lhe apresente o perfil de cada conjunto documental armazenado pela

instituição, poderá localizar rapidamente os documentos de seu interesse, utilizando, então, inventários. Com estes dois instrumentos, o acesso pleno aos acervos pode ser efetivado. A importância da elaboração dos inventários é ratificada por Antonia Heredia Herrera, para quem o arquivista

“tem que tirar proveito da minuciosidade, do rigor e da precisão do instrumento primeiro e primordial da atividade arquivística, que é o inventário. [...] A tarefa de inventariar que requer conhecimentos históricos mais amplos e gerais para executar uma organização sistemática das séries de um fundo completo — fixadas em um Inventário, cumprindo finalidades orientadoras —, dificilmente seria possível com um processo mecanizado”⁴.

Os inventários buscarão oferecer um quadro sumário de um ou mais fundos ou coleções, tendo como objetivo descrever as atividades de cada titular, as séries documentais integrantes, o volume de documentos, as datas-limite e os critérios de classificação e ordenação. A descrição das séries documentais de cada fundo é uma atividade fundamental para permitir o pleno acesso aos documentos de um arquivo. Uma boa descrição de cada fundo permite que o pesquisador consiga detectar, preliminarmente, a possível existência e a localização de documentos de seu interesse. O acesso a um documento individual e específico ocorrerá mediante o conhecimento dos critérios de classificação e ordenação interna. Os catálogos⁵ e índices⁶ constituem instrumentos voltados para a localização específica de unidades documentais, respeitando ou não a ordenação destes dentro da série. Os índices, como instrumentos de pesquisa autônomos, procuram decompor os documentos em descritores que podem ser temáticos, cronológicos, onomásticos, geográficos etc. e têm como objetivo

1 Ver, por exemplo: BARBIERI, C. Coleção de fotografias Zeferino Vaz; FILLIPPI, P., LIMA, S. & CARVALHO, V. **Como tratar coleções de fotografias**; SILVA, M. O arquivo iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz: tratamento, metodologias e CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP. **Manual de catalogação de materiais fotográficos**.

2 Algumas idéias aqui defendidas sobre as atividades de descrição arquivísticas foram melhor desenvolvidas em: LOPEZ, A. **Instrumentos de pesquisa**. “**Inventário**: instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a série, respeitada ou não a ordem de classificação.” (**DICIONÁRIO de terminologia arquivística**, p.45).

3 “**Guia**: instrumento de pesquisa que fornece informações básicas sobre um ou mais arquivos e seus fundos.” (**DICIONÁRIO de terminologia arquivística**, p.42).

4 HEREDIA HERRERA, A. **Manual de instrumentos de descripción documental**; p.32-39.

5 “**Catálogo**: instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a peça documental, respeitada ou não a ordem de classificação.” (**DICIONÁRIO de terminologia arquivística**, p.14).

6 “**Índice**: produto da indexação, como instrumento de pesquisa autônomo ou complemento de outro.” (IDEM; p.43).

permitir uma rápida localização das unidades documentais que atendam a critérios específicos, tanto de uma única série, como de diferentes fundos. Os catálogos seletivos⁷ transcendem a dimensão arquivística dos catálogos convencionais ao escolher documentos que atendam a critérios temáticos, independentemente de sua posição no plano de classificação, podendo, inclusive, reunir documentos de fundos e arquivos distintos.

A valorização dada, no passado, à confecção de catálogos é desproporcional à importância prática desta atividade. A descrição de documentos de vários acervos pode ser uma atividade importante para determinadas pesquisas; no entanto, não deve ser encarada como uma das obrigações da instituição de guarda. Assim, a confecção de índices ou catálogos seletivos que extrapolem o universo de um acervo específico são atividades de responsabilidade dos pesquisadores especializados ou dos documentalistas, mas não do arquivista. Apenas em algumas situações excepcionais, ligadas à política de acervo da instituição, ou a interesses muito específicos de consulta, é que o tratamento descritivo de unidades se justifica. No caso dos exemplos de organização de materiais fotográficos, citados neste trabalho, a descrição individual — adotada como sinônimo de organização arquivística — não se justifica, por não ser uma atividade típica de arquivo, porém de pesquisa.

Na realidade, a descrição documental de materiais fotográficos nos arquivos costuma ser feita para englobar possibilidades de pesquisa de documentos de diferentes origens em função de uma técnica (fotografia), associada a um ou mais suportes e a temáticas selecionadas (descritores). O instrumento resultante desse procedimento de descrição não pode ser considerado um catálogo arquivístico — porque mistura diferentes fundos a partir de um recorte — e nem um catálogo seletivo — porque o motivo do recorte não é temático —, estando mais próximo de um catálogo de cunho biblioteconômico. A descrição extremamente detalhada de peças

7 “Catálogo seletivo: catálogo que toma por unidade documentos previamente selecionados, pertencentes a um ou mais fundos ou arquivos, segundo um critério temático.” (IDEM; p.15); anteriormente era denominado repertório.

documentais isoladas, por meio catálogos e índices, deve ser encarada como uma exceção no universo dos arquivos. Não obstante, quando necessária, deverá ser realizada com todo o rigor, tomando o cuidado de não desligar os documentos de seu contexto, evidenciado pelo fundo e pela série.

A não obediência ao contexto de produção na organização documental compromete as atividades de descrição. Sem as referências mínimas da classificação — especialmente no caso de documentos imagéticos — a descrição tende a esvaziar os significados dos documentos, conforme observa-se nos documentos do *Comitê Brasileiro de Solidariedade aos Povos da América Latina* (CBS). Esta entidade, ligada aos direitos humanos e sediada em São Paulo (SP), surgiu oficialmente após o encontro *Torturas, muertes y desapariciones de detenidos políticos en América Latina*, realizado pela Anistia Internacional em San José (Costa Rica), em janeiro de 1980⁸. Seu acervo registra o desenvolvimento da instituição até novembro de 1984, quando encerrou as atividades. Posteriormente foi doado ao *Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa* (CEMAP). Nesta entidade, os documentos do CBS passaram, em 1990, por um processamento técnico inicial, que contou com o auxílio de alunos do curso de especialização em arquivos do IEB-ECA/USP. Tal processamento redundou em uma organização arquivística e o relatório final do estágio tornou-se o primeiro instrumento de pesquisa deste fundo⁹.

Nesta organização do fundo CBS, optou-se pela classificação dos documentos pelo princípio funcional; isto é, as divisões internas do fundo foram feitas de acordo com as funções desenvolvidas pela entidade. Durante a classificação identificou-se duas atividades-fins desenvolvidas pelo CBS — denúncia e solidariedade, que se tornaram o eixo principal da organização arquivística —, ao lado de atividades de cunho administrativo. Na proposta de organização, o material imagético, assim como o restante do

8 Cf. COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. *Carta de princípios e programa mínimo de ação*.

9 Ver: LOPEZ, A. et al. *Inventário do Comitê Brasileiro de Solidariedade aos Povos da América Latina*.

material textual, apenas foi descrito sumariamente no inventário, devidamente integrado ao seu contexto de produção¹⁰.

Naquela época, o acervo do CEMAP era custodiado pelo Departamento de História da FFLCH-USP e mantido sob condições mínimas de armazenamento. Posteriormente foi transferido para o recém-criado Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM). Nesta instituição o acervo do CBS passou por outro tratamento técnico, alterando a organização feita pela equipe de alunos de arquivologia¹¹. No novo procedimento, o caráter funcional — pretendido pela organização inicial — foi abandonado e, em seu lugar, as espécies documentais foram desligadas do contexto de produção — apartando os positivos fotográficos do material textual — sem que fosse dado ao consulente um instrumento geral que apresentasse o fundo como um todo. A descrição dos documentos fotográficos passou a integrar o banco de dados *Fotografia* do CEDEM¹².

Neste exemplo, a separação física dos materiais fotográficos — sem qualquer correspondência com um plano de classificação — ocasionou a perda da contextualização arquivística. Informações fundamentais para a identificação e compreensão dos documentos foram, irremediavelmente, eliminadas. Assim, por exemplo, documentos descritos pelo CEDEM como “*pessoas não identificadas*”¹³ poderiam ter sido facilmente associados aos principais comandantes da Revolução Sandinista (Nicarágua, 1979), caso o lugar deles no plano de classificação inicial (*Dossiê Nicarágua*¹⁴) tivesse sido preservado.

10 A ficha VII, a seguir, reproduz um verbete desse inventário; extraída de LOPEZ, A. et al. *Op. cit.*; p.22.

11 A organização feita durante o curso de Arquivologia foi mantida pelo CEDEM, ao menos, até 20 ago. 1999, data em que realizamos uma visita àquela instituição, localizando o material fotográfico do CBS através do inventário deste fundo (LOPEZ, A. et al. *Op. cit.*). A mudança da organização dada ao CBS foi constatada em visita destinada à reprodução das imagens do material fotográfico no dia 05 ago. 2000.

12 A ficha VIII, a seguir, reproduz as informações referentes ao CBS, constantes deste banco de dados no dia 05 ago. 2000. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA UNESP. *Fotos.mdb*.

13 *Ibid.*; ID 1224; ver figura XXXIII, a seguir.

14 Cf. LOPEZ, A. et al. *Op. cit.*; p.20.

Fundo:	CBS - Comitê Brasileiro de Solidariedade aos Povos da América Latina.
Dossiê:	Desaparecidos da Argentina.
Datas-limite:	abr. 1976 - abr. 1984.
Nº de originais:	Aproximadamente 300.
Nº de cópias:	
Idioma:	Português e espanhol.
Localização:	
Conteúdo:	Listas de presos desaparecidos, fotografias, excertos de publicações e periódicos, declarações médicas, informes, cartas, cartazes, textos, relatórios, pedidos de <i>habeas-corpus</i> , divididos em cinco pastas: "Argentina", "Argentina: familiares peronistas de presos detidos, desaparecidos, mártires de la represión", "Desaparecidos argentinos", "Crianças desaparecidas na Argentina" e "Madres de Plaza de Mayo".
Observações:	Dossiê produzido pela própria entidade e mantido conforme a organização original.

Verbete do *Inventário do CBS*.

Ficha VIII

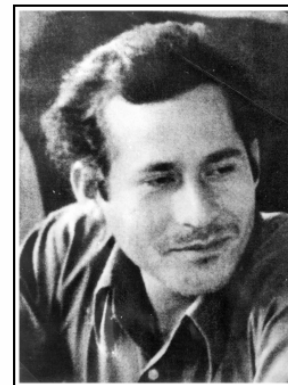
ID	CÓDIGO	DESCRIÇÃO	POS	NEG	COPIAS	OBS	LOCALIZAÇÃO	DIA	MES	ANO	ARQUIVO
1218	CBS 1.1	Retoria - USP - Cidade Universitária - São Paulo.	1	-	-		89 PB				CEMAP
1219	CBS 1.2	Cidade Universitária - USP - Setor de Biologia.	1	-	-		89 PB				CEMAP
1220	CBS 1.3	Cidade Universitária - USP - Setor de Biologia.	1	-	-		89 PB				CEMAP
1221	CBS 1.4	Cidade Universitária - USP - Setor de Física.	1	-	-		89 PB				CEMAP
1222	CBS 1.5	Cidade Universitária - USP - Conjunto Residencial - Vila Par-Americana.	1	-	-		89 PB				CEMAP
1223	CBS 1.6	Cidade Universitária - USP - Conjunto Residencial - Vila Par-Americana.	1	-	-		89 PB				CEMAP
1224	CBS 2.1 a 2.5	Pessoas não identificadas.	4	-	1	No verso há um carimbo do Comitê Brasileiro de Solidariedade aos Povos da América Latina.	89 PB				CEMAP
1226	CBS 3.1 a 3.8	Pessoas torturadas e mortas.	8	-	14		89 PB				CEMAP
1227	CBS 4.1 a 4.15	Manifestações contra a ditadura militar na Argentina. Mães de Maio. Fotos de jornais denunciando sequestros de crianças.	15	-	5	As fotos coloridas possuem data de 22/9/1982. 4.1 a 4.9 - PB 4.10 a 4.15 - COR Em algumas fotos está o carimbo da Agência F4 - Rua Joinville, 661 - SP - (011) 71-0585	106PB-7COR				CEMAP
1228	CBS 5.1 a 5.23	Campanha pela Anistia.	23	-	37		106 PB				CEMAP
1229	CBS 6.1 a 6.14	Celebração religiosa ocorrida na Catedral da Sé em São Paulo. [Provavelmente em campanha pela Anistia.]	14	-	-		106 PB				CEMAP
1230	CBS 7	Militar não identificado.	1	-	1		106 PB				CEMAP
1231	CBS 8	Cidade não identificada.	1	-	1		106 PB				CEMAP
1463	CBS 9	Canal do Panamá - Operação Fúria Negra para invadir a Nicarágua e El Salvador.	1	-	2		106 PB			1979	CEMAP
1464	CBS 10	Evento não identificado.	1	-	-		106 PB				CEMAP

CEDEM. Fotos CBS.

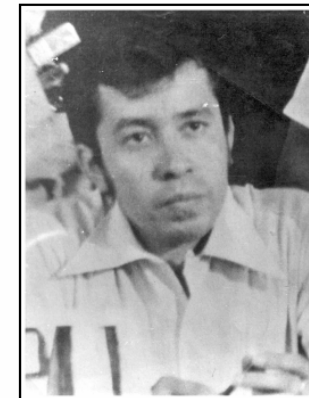
Figura XXXIII



CBS 2.1



CBS 2.2



CBS 2.3

COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. Positivos fotográficos do Dossiê Nicarágua.

A ausência de qualquer vínculo contextual nos documentos fotográficos arrolados no CEDEM sob o código ID 1226, apresentados como “pessoas torturadas e mortas”¹⁵, impede que sua definição vá além da descrição da imagem. Nesse caso, a menção de *tortura* extrapola a informação fornecida pelos positivos fotográficos¹⁶. É provável que tais documentos estivessem associados, na classificação original, à atividade de “denúncias recebidas”, referindo-se aos esquadrões da morte de El Salvador, no início da década de 1980. A ação desses esquadrões, como se sabe, pautou-se em incutir terror às comunidades camponesas através do extermínio (e não necessariamente tortura) de potenciais simpatizantes da causa revolucionária. A indicação de conteúdos, que não se apresentam na imagem, influenciada pelo assunto desvirtua a dimensão arquivística do documento¹⁷. Neste exemplo, a indicação da *tortura*, como um descritor — que, seguramente, era praticada naquele período e local —, apesar de não estar retratada pelo positivo fotográfico, não altera substancialmente o significado da imagem. Mesmo assim, trata-se de uma inferência da descrição e não uma característica dos documentos.

É importante que o contexto da imagem e seu conteúdo sejam diferenciados, pelo arquivista, do contexto de produção do documento. O Cedem apresenta 14 positivos fotográficos que retratam uma missa na praça da Sé¹⁸ como possivelmente ligados à campanha da Anistia¹⁹. Neste caso, a identificação do conteúdo e do contexto da imagem, provavelmente, está correta, porém o contexto de produção do documento continua indeterminado. De acordo com o *Inventário do CES*, esses positivos poderiam ter duas origens diferentes: o *Dossiê Anistia* e o *Dossiê Dom Paulo Evaristo Arns*, organizado para indicar o arcebispo de São Paulo ao Prêmio



CES 3.1



CES 3.2



CES 3.3



CES 3.4



CES 3.5



CES 3.6



CES 3.7



CES 3.8

COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. Positivos fotográficos de El Salvador.

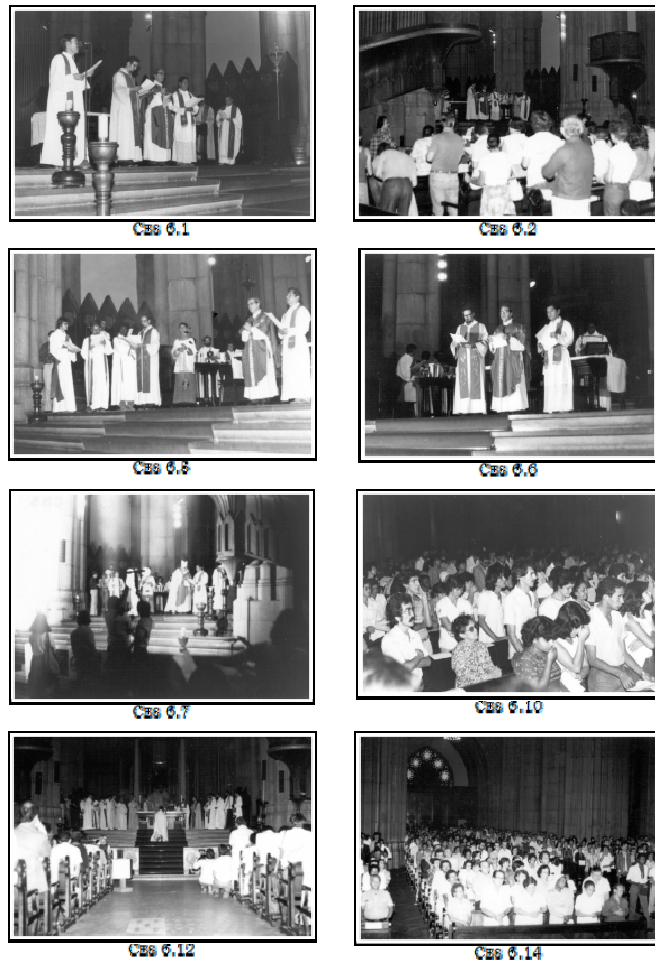
15 Cf. ficha VIII; ID 1226; ver figura XXXIV, a seguir.

16 Neste conjunto, a imagem 3.4 é a única que permite supor tortura; com as demais somente é possível presumir mortes violentas.

17 Este tópico foi melhor desenvolvido no exemplo do embarque de café; vide p.70 e ss.

18 Ver figura XXXV, a seguir. Em função da quantidade, reproduzimos apenas 8 positivos.

19 Vide ficha VIII; ID 1229. Neste caso a descrição indicou tratar-se de uma suposição mediante o uso de colchetes, [...].



COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. Positivos fotográficos de missa em São Paulo.

Nobel da Paz²⁰. Na primeira organização dada ao CBS, ambos os dossiês foram mantidos conforme a organização original dada pela entidade²¹. A separação posterior dos documentos fotográficos de suas unidades originais de organização — levada a cabo pelo CEDEM, para fins de conservação ou descrição —, sem os devidos instrumentos de referência e controle²², impossibilitou uma eventual recomposição do contexto de produção e, por extensão, limitou a compreensão do significado dos documentos. Uma eventual pesquisa baseada nestas fontes terá sua metodologia comprometida logo de início pelo desconhecimento das informações referentes ao contexto de produção dos documentos. A descrição de um documento imagético, quando dissociada da classificação, consegue, no máximo, apresentar o conteúdo da imagem, mas — pautando-se apenas neste conteúdo — nunca poderá identificar a finalidade do documento.

Essa perda de informação pode ser observada na descrição dos positivos fotográficos do CBS, arrolados pelo CEDEM com os códigos ID 1218 até 1223²³. Notamos neles não apenas a semelhança temática sugerida pela descrição — Cidade Universitária-USF na fase de acabamento das obras do campus, no fim da década de 1960, início da década de 1970 —, mas também a ocorrência de um mesmo veículo em 3 das 6 imagens. Em uma análise individualizada, tal veículo passa despercebido; no entanto, sua presença em 50% do conjunto, lança dúvidas sobre qual seria o “tema” das imagens, dirimidas ao se constatar que se tratam de cartões-postais²⁴.

²⁰ Cf. Lora, A. et al. *Op. cit.*, p.23-24.

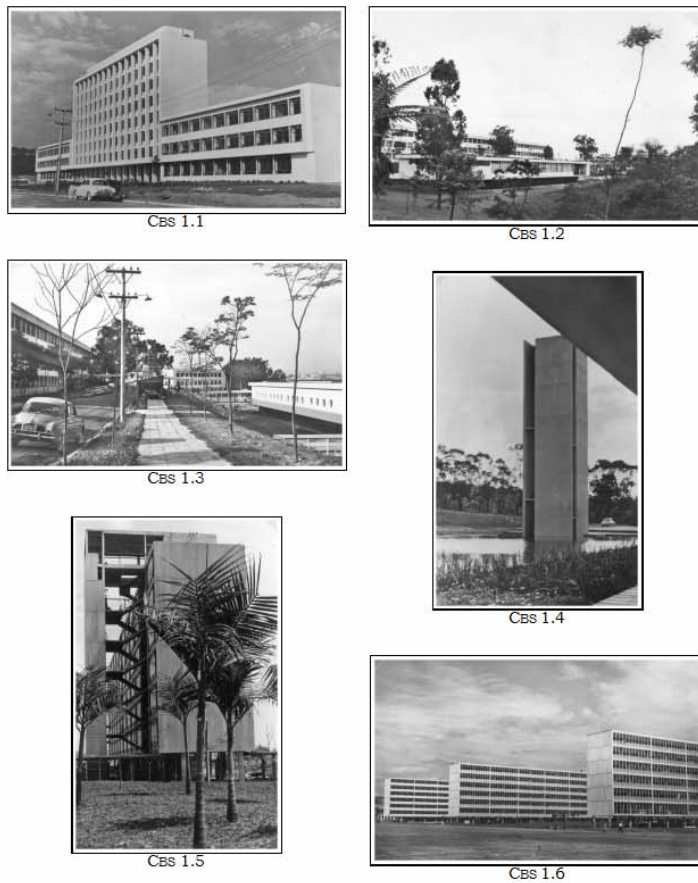
²¹ *Ibid.*

²² “Instrumentos de controle: instrumentos elaborados nas fases de identificação e avaliação. [...] Os instrumentos de controle são os seguintes: fichários de organismos, fichários de tipos documentais, controles de séries, planos de classificação, registros topográficos, registro gráfico de depósitos; e na fase de avaliação: relações, tabelas de temporalidade, registros gerais de entrada e saída, relações de eliminação, informes e projetos de eliminação, relação de testemunhos resultantes de amostragem, etc.” (*Dicionário de terminologia arquivística*. 2ª ed.; p.40).

²³ É curioso constatar que, apenas no caso destes documentos, o CEDEM abriu um código ID para cada um, a despeito de terem o mesmo código CBS “1.” Cf. ficha VIII; ID 1218-1223. Ver figura XXXVI, a seguir.

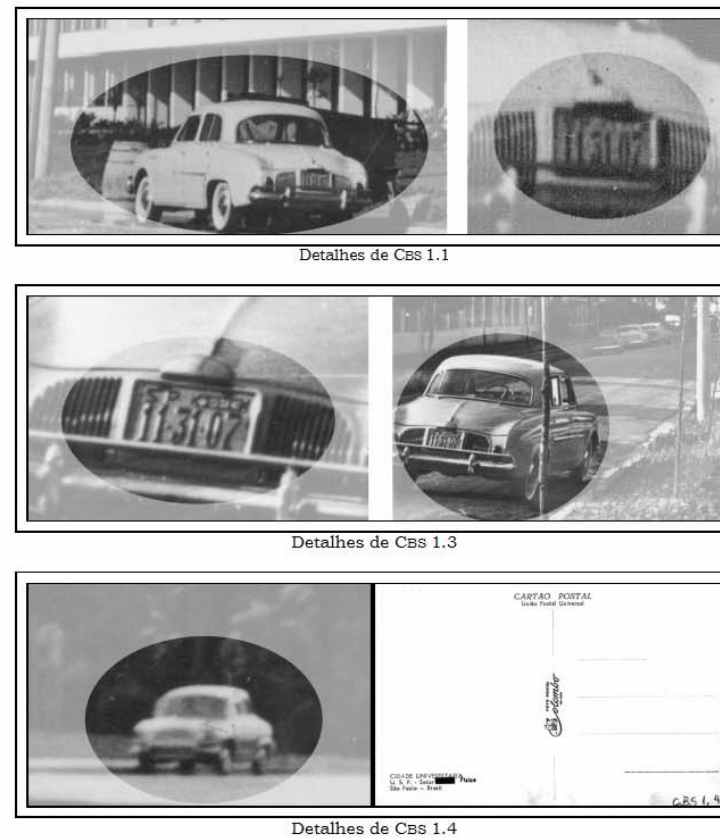
²⁴ Ver detalhes na figura XXXVII, a seguir. Para fins ilustrativos, reproduzimos somente o verso de um dos cartões-postais.

Figura XXXVI



COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. *Positivos fotográficos relativos à USP.*

Figura XXXVII



COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. *Destaque para veículo e verso de cartão postal.*

Acreditamos que o veículo, moderno para época, foi estrategicamente inserido pelo fotógrafo no cenário a fim de caracterizar o campus universitário como um local menos ermo e mais movimentado do que de fato era. Neste caso, a omissão da informação de que se tratam de cartões-postais modifica completamente o sentido dos documentos²⁵. A descrição pouco acrescenta ao entendimento dos documentos, não permitindo uma análise que vá muito além dos aspectos arquitetônicos da implantação do campus, deixando em aberto as indagações sobre o contexto de produção documental, isto é, quem produziu tais positivos e por quais motivos.

Uma das diferenças básicas do documento arquivístico em relação aos documentos biblioteconômicos é, como sabemos, a sua relação orgânica com as atividades do produtor. Isso significa que os documentos arquivísticos são sempre produzidos em série e que sua compreensão se dará de um modo coletivo e não isolado. O caráter serial e coletivo dos documentos arquivísticos coloca a série — e não os documentos isolados — como a unidade documental básica. A questão em pauta, deste modo, é a definição de até que ponto os materiais fotográficos — e imagéticos, por extensão — podem ser considerados como excepcionais, a ponto de demandarem procedimentos arquivísticos especiais quanto à descrição, descolados das atividades de classificação. Isto impõe a discussão da relação dos sistemas de classificação desses materiais com as atividades de descrição.

A arquivística espanhola tem procurado distinguir os documentos imagéticos quanto à sua organicidade antes de proceder à descrição, conforme preconiza o *MANUAL para el uso de archivos fotográficos*²⁶:

“os documentos serão classificados respeitando a estrutura e funções da unidade produtora. [...] No caso das

25 O acondicionamento dos cartões-postais em envelopes de poliéster, no CEDEM, agrava a situação, pois não permite manuseamento por parte do consulente — o que é louvável do ponto de vista da conservação —, ocultando o verso do documento. Em nosso caso, foi necessário retirar os cartões da embalagem para reprodução destes.

26 Ver ainda: ALBERCH I FUGERAS, R.; FREIXAS, P. & MASSANAS, E. *L'arxiu d'imatges*.

*fotografias [...], a identificação consistirá em investigar e sistematizar as categorias administrativas e arquivísticas na qual a estrutura do fundo documental ao qual pertencem as fotografias é sustentada. Estabelecer-se-á uma estrutura correspondente, dotando-a da classificação e ordenação arquivística mais adequada*²⁷.

Os arquivistas espanhóis têm descrito os documentos imagéticos com base nas orientações da *General International Standard Archival Description* — a ISAD (G)²⁸ —, do Conselho Internacional de Arquivos (CIA)²⁹, de maneira a garantir que a organicidade do documento seja preservada³⁰.

Tendo em vista a importância das atividades de descrição, o CIA, em sua reunião de 1988, em Ottawa (Canadá), iniciou os trabalhos para o estabelecimento de diretrizes visando a criação de uma norma mundial de descrição arquivística, elaborando uma versão preliminar da ISAD (G). A aprovação deste documento deu-se somente na reunião do CIA de 1993 (Estocolmo, Suécia), apoiada no pressuposto de que, durante aqueles cinco anos, a comunidade arquivística internacional tivesse discutido profundamente o documento inicial e apresentado contribuições. Em setembro de 1999, novamente em Estocolmo, foi elaborada uma segunda edição da norma, cuja divulgação é ainda bastante restrita³¹. A norma ISAD (G) propõe padronizar a descrição arquivística a partir de uma estruturação multinível, isto é: do geral ao particular, inserindo cada item da descrição na

27 MUÑOZ BENAVENTE, T. *El patrimonio fotográfico*; p.41.

28 Para um mapeamento da utilização dos princípios da ISAD (G) para materiais fotográficos, sobretudo na Espanha, ver: RUÍZ RODRÍGUEZ, A. & ALAMO FUENTES, I. *La integración de los archivos de imágenes en el entorno ciudadano*.

29 A versão oficial desta norma encontra-se disponível no web site do Conselho Internacional de Arquivos, em inglês e francês: CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES. *ISAD (G)*. INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD (G)*. Ver também: CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. *ISAD (G)* e CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS. *ISAD (G)*.

30 Ver, por exemplo, indicação nesse sentido em: MUÑOZ BENAVENTE, T. *Op. cit.*; p.43.

31 A segunda edição da norma só foi disponibilizada no web site do CIA às vésperas do XIV Congresso Internacional de Arquivos (Sevilla, 21-26 set. 2000) em 8 ago. 2000; ver: INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD (G)*. 2ª ed.

estrutura geral do fundo de arquivo, em uma relação hierárquica. Na definição do sistema multinível, a aplicação do conceito de fundo de arquivo é fundamental. Como sabemos, tal conceito encontra-se intimamente ligado ao princípio da proveniência, o que pressupõe uma relação direta entre as atividades de descrição e a classificação arquivística. Entretanto, a ISAD (G) pouco se detém no estabelecimento de conceitos para a classificação, criando o risco de uma defasagem entre essas duas atividades.

Em linhas gerais, as críticas à primeira versão da norma ISAD (G) focalizaram dois aspectos: a representatividade e a relação entre as atividades de descrição e as de classificação arquivística. Heredia Herrera aponta um total descompasso entre os países representados na Comissão *ad hoc*, responsável pela elaboração da norma, e os grandes produtores de documentos em nível mundial³². A situação agrava-se com a ausência de representantes de países cuja tradição teórico-metodológica na discussão arquivística não é desprezível, como a Itália, por exemplo. Experiências de diferentes nações ficaram completamente à margem da elaboração de uma norma com pretensões de alcance mundial. Heredia Herrera também indica a utilização de uma bibliografia extremamente reduzida — e redundante — como base teórica para a elaboração da norma. Estes problemas de representatividade — que acarretam também problemas de divulgação — comprometeram a intenção de que a norma aprovada em 1993 fosse o resultado de uma rediscussão, em nível mundial, do rascunho inicial.

A versão de 1999 procurou ampliar o escopo de representatividade, ao contemplar exemplificações em português (Brasil) e italiano. No entanto, nota-se que a questão de uma normalização terminológica mais aprofundada continua necessária. Por exemplo, o entendimento espanhol da definição de *série* apresentada pelo CIA³³ em

32 HEREDIA HERRERA, A. *La norma ISAD (G) y su terminología*, p.19-21.

33 “Documentos organizados de acordo com o procedimento administrativo ou conservados como uma unidade porque são o resultado da mesma gestão ou procedimento, ou da mesma atividade, têm uma mesma tipologia, ou devido a qualquer outra relação derivada de sua criação, recepção ou utilização.” (CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS. *Op. cit.*; p.15).

teoria não comporta o estabelecimento de séries temáticas³⁴, alfabéticas³⁵ ou cronológicas³⁶, que, todavia, são incluídas nos exemplos da norma, apresentando uma certa confusão entre as atividades arquivísticas de classificação e ordenação.

Diferentemente dos espanhóis, os responsáveis pela versão brasileira da norma não entendem a série definida em função de uma atividade institucional, mas por um sistema de arquivamento³⁷. Na realidade, o segundo entendimento aproxima-se mais de uma tradução literal da norma original (*filing system* ou *système d'archivage*), enquanto que a interpretação espanhola está mais próxima da organicidade proposta pelos princípios arquivísticos e contemplada nas definições de *fundo*³⁸ e *proveniência*³⁹ da ISAD (G). A utilização da norma em países de tradição ibérica, por exemplo, esbarra em inúmeros problemas de ordem conceitual que acabam por comprometer os objetivos iniciais do CIA.

O conceito de tipologia documental definido pela norma, por exemplo, ao contrário das terminologias brasileira e espanhola, não estabelece qualquer relação direta com uma atividade e, por consequência, com o estabelecimento de séries documentais. No Brasil, as definições de

34 “Organizadas em 2 séries: processos por assuntos (1913-1956, 42 cu.ft.) e recortes de jornais e de resumos (1932-1968, 1 cu.ft.). (Sub-fundos) EUA, Minnesota Historical Society. [...] Após a checagem dos documentos com a relação existente e a separação dos documentos por ano, foi possível a elaboração de um quadro de arranjo com diversas formas de seriação, tais como temática, estrutural e por espécie. (Fundos) Brasil, Arquivo Nacional.” (INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD (G)*. 2ª ed.; p.26).

35 “Classificado em duas seqüências alfabéticas, uma por assuntos gerais e outra pelo nome da fábrica de laticínios. (Series) EUA, Minnesota Historical Society.” (*Ibid.*).

36 “Classificado cronologicamente pelo ano e depois alfabeticamente pelo nome ou sigla da repartição e depois cronologicamente. (Series) EUA, National Archives & Records Administration. [...] Os documentos são ordenados em uma única série cronológica (Sub-pasta) Itália, Istituto Storico della Resistenza in Toscana.” (*Ibid.*).

37 CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. *Op. cit.*; p.10.

38 “Conjunto de documentos, de qualquer formato ou suporte, produzidos organicamente e/ou reunidos e utilizados por uma pessoa física, família ou organismo no exercício das atividades e funções deste produtor.” (INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD (G)*. 2ª ed.; p.10).

39 “A relação existente entre os documentos e as instituições ou indivíduos que os criaram, acumularam e/ou mantiveram e utilizaram-nos na condução de atividades pessoais ou institucionais” (IDEM. *ISAD (G)*. 2ª ed.; p.11).

*série*⁴⁰ e *tipo documental*⁴¹ postuladas pelo *DICIONÁRIO de terminologia arquivística* distanciam-se tanto da ISAD (G) original, como de sua versão nacional. A norma, na realidade, não trabalha com o conceito de *tipo*, porém com o de *form*⁴², substituído na versão nacional por *forma*, *espécie* e *tipo do documento*⁴³, criando, assim, outras divergências conceituais⁴⁴.

A segunda questão diz respeito à falta de uma definição mais precisa das atividades de classificação arquivística, destacando-se, ainda na opinião de Heredia Herrera, a ausência de qualquer definição para os grupos e as coleções⁴⁵. A definição de tais termos nos parece fundamental dentro das atividades de classificação, por se referir à relação existente entre os documentos e seus produtores, conforme o princípio da proveniência. Na realidade, a maior preocupação da norma está em satisfazer as demandas de consulta, limitando o vínculo orgânico das unidades documentais apenas ao fundo de arquivo. A proveniência, como sabemos, identifica a organicidade entre os documentos e as atividades que os produziram, configurando uma relação hierárquica dentro do fundo arquivístico, que não é contemplada pela ISAD (G).

Os estudos de tipologia documental — que buscam estabelecer as possibilidades de inserção de diferentes espécies documentais junto a funções hierarquizadas —, segundo Vicenta Cortés Alonso, são relegados a um segundo plano, pela norma, com a priorização das pequenas unidades e

40 “*Seqüência de unidades de um mesmo tipo documental.*” (*DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; p.69).

41 “*Configuração que assume uma espécie documental de acordo com a atividade que a gerou.*” (IDEM; p.74).

42 A versão espanhola da ISAD (G) traduz o termo *form* por tipologia (“o tipo de documento que pode existir em uma unidade de descrição, por exemplo: cartas, livros de atas.”). (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. *Op. cit.*; p.15).

43 “*Forma, espécie ou tipo de documento incluído na unidade de descrição, por exemplo, cartas, livros de registro.*” (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. *Op. cit.*; p.9). Esse entendimento mescla diferentes conceitos e se distancia da definição da *forma* apregoada pelo *DICIONÁRIO de terminologia arquivística*; vide p.177, nota 53.

44 A nova versão da norma modificou a definição de *form* para “uma classe de documentos distinguidos com base em características documentais físicas (por exemplo, aquarela, desenho) e/ou intelectuais (por exemplo, diário, jornal, agenda, livro de minutas) comuns.” (INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD (G)*. 2ª ed.; p.11).

45 HEREDIA HERRERA, A. *La norma ISAD (g) y su terminología*.

de seu conteúdo. Para a autora, a tipologia é o eixo principal e o conhecimento deverá ocorrer dentro dos princípios arquivísticos e não “*por meio de sistemas feitos em função da informação pedida pelos consulentes*”⁴⁶. Assim,

“o consulente deve conhecer o método de busca com os dados que o arquivista lhe disponibiliza que, em poucos casos, pode e deve descer até a unidade”⁴⁷.

A opção da norma por favorecer as demandas dos consulentes, em detrimento da organicidade do acervo, também é apontada por Cortés Alonso como um desvio de cunho biblioteconômico e documentalístico. Para essa arquivista, há na ISAD (G) o risco de perda da idéia de globalidade dos fundos arquivísticos; há também uma distinção entre administração e história que ignora o dinamismo da teoria arquivística de que o documento corrente de hoje se tornará permanente amanhã. Nesse sentido, deve-se questionar a pertinência da descrição ISAD (G) aplicada aos arquivos correntes ou intermediários.

É preciso, contudo, valorizar os méritos da ISAD (G), a despeito dos problemas apresentados. Ela é, sem dúvida, uma referência primeira fundamental para qualquer atividade de descrição — ressaltando que tal atividade não pode ser executada de maneira isolada em relação à classificação — e pode vir a constituir um importante instrumental para a descrição de documentos imagéticos. Entretanto, talvez o melhor seja encará-la mais como uma diretriz geral do que uma norma propriamente dita. A utilização dos princípios da estrutura multinível proposta pela ISAD (G), somada a uma classificação arquivística guiada pelo princípio da proveniência, pode atingir resultados promissores. Heredia Herrera, uma das mais ferrenhas críticas da norma⁴⁸, apresenta uma interessante

46 CORTÉS ALONSO, V. Prólogo; p.11.

47 *Ibid.*

48 A principal análise desta autora a respeito da ISAD (G) está em: HEREDIA HERRERA, A. *La norma ISAD (G) y su terminología*, cujos pontos principais foram sintetizados em sua explanação durante o X Congresso Brasileiro de Arquivologia; ver: IDEM. *Observaciones sobre la norma ISAD (G)*.

proposta de ajuste, contemplando mais profundamente as questões relativas à organicidade da classificação arquivística⁴⁹. O caminho do estabelecimento de pequenas modificações pelos diferentes usuários da ISAD (G) é, provavelmente, o mais acertado para o momento e tem dado resultados satisfatórios como auxílio nas atividades de descrição de documentos imagéticos por arquivistas espanhóis.

De um modo mais esquemático, poderíamos supor três tipos de ocorrência de documento imagético no universo dos arquivos: integrado em outros documentos (positivos fotográficos anexos a um processo, por exemplo); como resultado final de uma ação (registros fotográficos de uma assessoria de prefeito, por exemplo) ou como uma coleção que não guarda uma relação orgânica com seu produtor, ou cujo vínculo já não é mais possível de determinar. Tal diferenciação apresenta características fundamentais quanto à organicidade dos documentos.

A imagem, enquanto elemento integrante de outros documentos, não pode ter sua classificação dissociada; nestes casos, a imagem não existe enquanto unidade documental. O que pode — e deve — ser feito é tão-somente a separação física, devidamente referenciada, em função da conservação. A descrição arquivística, mesmo que feita em um nível de minúcia individualizada, deverá ater-se ao documento maior, de cujo conteúdo a imagem é apenas parte. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de uma referência parcial, baseada apenas no conteúdo das imagens. No entanto, nesta situação, a atividade de descrição transcenderia as atividades arquivísticas, estando mais ligada aos interesses dos pesquisadores.

O acervo do Archivo General de la Guerra Civil Española (AGC)⁵⁰ — uma subdivisão do Archivo Histórico Nacional, situada em Salamanca —

49 Ver IDEM, A. *La norma ISAD (G) y su terminología*; p.71 e ss.

50 Nossas observações sobre o AGC baseiam-se em visita técnica feita a esta instituição em 4 set. 1998. Maiores informações podem ser obtidas na Internet em: MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. Archivo General de la Guerra Civil Española. Ver também: DESANTES FERNÁNDEZ, B. & CLARES MOLERO, J. Proyecto de descripción de documentación fotográfica en el Archivo Histórico Nacional.

foi constituído sob um direcionamento temático, reunindo materiais relacionados à Guerra Civil Espanhola. O acervo composto inicialmente por documentos do exército — resultantes da repressão franquista à maçonaria e aos comunistas —, foi ampliado com a aquisição de documentos e coleções particulares ligados ao tema central, com destaque para conjuntos de documentos fotográficos. Os positivos fotográficos constantes de processos viram-se, em um primeiro momento, separados fisicamente para fins de conservação e, posteriormente, tiveram sua descrição agregada a dos demais documentos fotográficos daquela instituição, referentes à Guerra Civil. O grande diferencial, neste caso, é que os positivos só foram separados dos processos após a elaboração de um plano de classificação. Fichas de referência foram inseridas no local original de tais imagens, nos processos, remetendo à sua nova localização física. Do ponto de vista das imagens, elas foram submetidas à uma descrição detalhada, pautada pelas normas da ISAD (G), que incorporou informações sobre a origem arquivística dos documentos dos quais foram separadas, tanto no plano de classificação, como no processo inicial. Tais informações estão cruzadas em uma base de dados, juntamente com referências a outras imagens de fundos e coleções distintas. Uma situação similar também pode ser vista no Archivo del Reino de Galicia com relação aos documentos cartográficos (mapas, plantas e desenhos), que tiveram sua referência anotada em um catálogo seletivo, agregando informações relativas a diversos fundos e coleções, porém indicando plenamente a situação de cada conjunto documental nos respectivos planos de classificação⁵¹. Nos procedimentos destas instituições, a proposta de descrição representa uma atividade à parte da classificação arquivística — e complementar para a organização documental —, inexistindo, na classificação, quaisquer procedimentos diferenciados quanto aos documentos imagéticos.

O documento imagético, enquanto produto final da ação administrativa ocorre, por exemplo, nas assessorias de imprensa de

51 Ver: ARCHIVO DEL REINO DE GALICIA. *Guía de documentos cartográficos (mapas, planos y dibujos) en el Archivo del Reino de Galicia*.

gabinete de prefeito, ou de presidência da câmara municipal. Esse tipo de material, conforme já apontamos, costuma apresentar um volume muito grande, o que torna tecnicamente inviável a adoção de sistemas descritivos individualizados e detalhados. De outro lado, por ser um material institucional típico, a reconstituição de sua organicidade — quando se trata de massa acumulada — representa uma atividade desejável e possível. Dentro de uma perspectiva tipológica, a designação do *documento fotográfico* como espécie documental⁵², associado às funções de divulgação dos atos oficiais e de comemoração do chefe do poder executivo, comporia as séries documentais, dando organicidade arquivística ao conjunto.

O Arxiu Municipal de Figueres (Catalunha) indica esse tipo de material associado a *visitas oficiais*, *atos oficiais*, bem como *festas civis e populares*⁵³. A organização arquivística de tais documentos, de acordo com seu contexto de produção, permite, por exemplo, compreender melhor as ações da municipalidade quanto às festas populares e às manifestações de cidadania durante a ditadura franquista. Para Gil i Tort, o incremento da produção documental neste período indica as preocupações da municipalidade na promoção de eventos com personalidades políticas, relegando o povo ao papel de espectador passivo⁵⁴. Do mesmo modo que os dois exemplos anteriores, o arquivo de Figueres executa as atividades de descrição somente após a definição do plano de classificação. Leva em conta que a diferenciação de procedimentos entre os documentos fotográficos e os demais refere-se apenas à descrição.

O terceiro tipo de produção do documento imagético, ao qual nos referimos anteriormente, é aquela com características de coleção. Ela geralmente compõe-se de positivos fotográficos ou de cartões-postais, agregados sem nenhum critério de organicidade arquivística; sua contextualização é praticamente impossível de ser recomposta. Esta situação representa, provavelmente, a maioria das ocorrências de

52 Vide p.177 e ss.

53 Cf. GIL I TORT, R. Organització des fons d'imatges de l'Ajuntament de Figueres.

54 Cf. IDEM. *Op. cit.*; p.170.

documentos imagéticos nas coleções e fundos particulares. A adoção de procedimentos descritivos, descolados da contextualização da produção documental, nestas situações, é a única forma de proporcionar acesso aos documentos. No entanto, a aceitação de atitudes excepcionais em tais casos não deve ser vista como uma norma aplicável em todas as ocorrências de documentos imagéticos. O tratamento descritivo dado à divulgação da coleção de cartões postais do Arquivo Municipal de La Coruña é precedido de justificativa para tal conduta, fundamentada no fato da referida coleção não constituir material típico de arquivo, isto é, de *“procedência orgânica”*⁵⁵. O campo da ficha descritiva da coleção, feita de acordo com a norma ISAD (G), ilustra esta opção⁵⁶.

O importante nestes exemplos espanhóis, independentemente da opção eleita para descrição, é o fato de tal atividade estar sempre direcionada pela classificação arquivística. Deste modo, propostas de metodologias descritivas são elaboradas em função da maior ou menor organicidade dos documentos⁵⁷. Os sistemas descritivos por assuntos — desde os mais simples (como o da coleção de postais exemplificada acima) aos mais complexos⁵⁸ — só são empregados na classificação documental quando as possibilidades de contextualização arquivística se esgotam, como defende Teresa Muñoz: *“o tratamento arquivístico aplicado às fotografias não difere, em termos gerais, daquele recebido pelo restante dos documentos de um arquivo”*⁵⁹.

55 Cf. SUÁREZ RODRÍGUEZ, M. La colección de tarjetas postales em el Archivo Municipal; p.12.

56 Ver ficha IX, a seguir; reproduzida de SUÁREZ RODRÍGUEZ, M. *Op. cit.*; p.14.

57 O Arxiu Municipal de Barcelona indica a existência de procedimentos distintos na classificação de seus documentos fotográficos em função da organicidade de cada conjunto documental. Ver: TORELLA, R. Arxiu fotogràfic.

58 Ver, por exemplo, o rígido controle vocabular utilizado pelo Arxiu Municipal de Barcelona em: DOMENÉCH I FERNÁNDEZ, S. *Tesaure BIMA*.

59 MUÑOZ BENAVENTE, T. *Op. cit.*; p.40. A equidade de procedimentos entre os materiais fotográficos e os demais, no arquivo, também é defendida por HEREDIA HERRERA, A. La fotografía y los archivos. O clássico manual da Sociedade dos Arquivistas Americanos admite diferenças de tratamento, desde que os princípios arquivísticos sejam preservados; a adoção de metodologias diferenciadas é apenas complementar à organização arquivística; ver: MUNOFF, G. Arrangement and description.

3.3 Organización

Esta colección, al ser un conjunto no orgánico de documentos, reunido artificialmente en función de criterios subjetivos, ajusta su clasificación al siguiente grupo de materias propuestas por el centro:

1. Paisajes naturales	3. Arquitectura e ingeniería	6. Los ciudadanos
1.1 Bahías	3.1 Arquitectura e ingeniería civil	6.1 Vida urbana
1.2 Ensenadas	3.2 Arquitectura e ingeniería militar	6.1.1 Actos públicos
1.3 Rías	3.3 Arquitectura e ingeniería industrial	6.1.2 Actos sociales
2. Paisajes urbanos	3.4 Arquitectura religiosa	6.1.3 Actos culturales
2.1 Zonas urbanas		6.1.4. Actos religiosos
2.2 Calles y plazas		6.1.5 Visitas
2.3 Parques y jardines		6.1.6 Costumbre y tradiciones
2.4 Fuentes públicas		6.1.7 Deportes
2.5 Puertos	4. Transportes	6.1.8 Ocio
2.5.1 Muelles		6.2 Grupos humanos
2.5.2 Dársenas	5. Arte y monumentos	
2.5.3 Varaderos		
2.6 Playas		

ARCHIVO MUNICIPAL DE LA CORUÑA. *Colección de postales.*

A dupla característica dos documentos imagéticos — que são ao mesmo tempo um registro administrativo e uma expressão artística — tem direcionado, no Brasil, o tratamento dos documentos arquivísticos deste tipo para os aspectos ligados ao conteúdo da imagem. Postulamos — na medida em que tais materiais sejam considerados como integrantes de um fundo arquivístico — que os aspectos ligados à sua produção institucional venham em primeiro lugar. Tais particularidades não são exclusivas do documento imagético, apenas mais evidentes neles, sobretudo pela ausência de dados relativos ao contexto de produção, neste tipo de documento. O fato de tais dados muitas vezes não serem conhecidos não pode significar que nunca tenham existido. O documento imagético — quando considerado como documento arquivístico — deve apresentar, em sua organização, tais informações, tornando a descrição documental uma atividade complementar. No entanto, a opção por priorizar, nestes documentos, suas qualidades de registro de um determinado modo de expressão sócio-cultural impõe a utilização de ferramentas de descrição mais refinadas. Ambos os caminhos são válidos para uma compreensão global — posto que as características de registro administrativo e de representação social convivem indissociadas nos documentos arquivísticos —; são, porém, resultantes da atividade de diferentes profissionais. A função do arquivo é disponibilizar documentos devidamente contextualizados, para que o pesquisador possa promover a análise simbólica. No caso dos documentos de arquivo — imagéticos ou não —, a compreensão de seus atributos representacionais depende de uma contextualização arquivística anterior.

SOBRE A IMAGEM DA CAPA

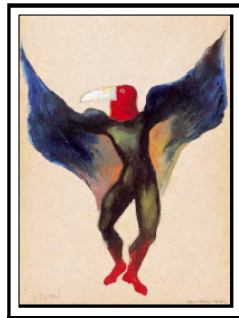
A imagem utilizada na capa foi obtida através da reciclagem da informação imagética de um outro documento. O original integra um projeto de cenário e figurinos para uma apresentação teatral da dança dramática popular *Bumba-meu-boi*, feito por Lula Cardoso Ayres¹; nesse contexto, a pintura não poderia ser entendida individualmente. Caso esse documento fizesse parte do arquivo do artista ou da companhia dramática (ou teatro) que pretendia apresentar o espetáculo, ele deveria ser compreendido, ao lado dos demais esboços, no projeto global, ligando-se a outros projetos semelhantes conservados no acervo. Os *[Figurinos para Bumba-meu-boi]* — do mesmo modo que *The Lackawanna Valley*, de Inness² — tiveram sua proposta inicial esvaziada quando passaram a integrar uma coleção de arte. Ainda assim, cada imagem só será plenamente compreendida e apreciada se for relacionada às demais, no contexto do projeto teatral. Na capa da tese, apesar de a reciclagem desvincular completamente a imagem de sua origem, a compreensão do cenário é enriquecida com as informações contextuais de sua produção. Entendemos a recuperação do contexto de produção — de documentos imagéticos ou não — como uma tarefa indispensável da organização arquivística, tarefa capaz de garantir informações fundamentais aos usuários de qualquer documento. Para o historiador, somente essa contextualização inicial possibilitaria, por exemplo, utilizar os esboços de Ayres em uma análise histórico-cultural do *Bumba-meu-boi* e suas representações sociais.

1 AYRES, L. *[Figurinos para Bumba-meu-boi]: [Rainha], [Rei], Estácio, Margarida, Mathias, Doutor, Catarina, Boi, Cavalo Marinho, Urubú, Catipora, Jaraguá (alma "do outro mundo" dos animais)]*. Ver Figura XXXVIII, adiante.

2 Vide p.145 e ss.



Figura XXXVIII (continuação)



LULA CARDOSO AYRES. [Figurinos para humba-meu-bô].

REFERÊNCIAS GERAIS DOS MATERIAIS CONSULTADOS

- ADÁN, José A. & URÍA, Miguel (orgs.). Costumbres comunistas. In: **Organización Auténtica: por una Cuba Cubana**. 1988. Cap.11. <<http://www.autentico.org/index11.html>>, acessado em 25 maio 2000.
- ALBERCH I FUGERAS, Ramon; FREIXAS, Pere & MASSANAS, Emil. **L'arxiv d'imatges: propostes de classificació i conservació**. Barcelona: Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya, 1988.
- ALTDORFER, Albrecht. *Alexander's victory (the battle at the Issus)*. In: **WEB Gallery of Art**. <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/a/altdorfe/alexandr.jpg>>; <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/a/altdorfe/alexdet1.jpg>>, acessado em 11 jan. 2000.
- ANDRADE, Joaquim Ferreira de. Novas fontes para o estudo do século XIX: o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o Projeto de Preservação e Conservação - PROFOTO. **Acervo**. Rio de Janeiro, v.6, n° 1-2, p.133-144, jan. 1993.
- et al. Tratamento técnico e preservação de arquivos fotográficos na Fundação Biblioteca Nacional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 10º, 1994, São Paulo. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Arquivologia: rumos e consolidação da arquivologia**. São Paulo: AAB-SF, 1998. (CD-ROM).
- ANSART, Pierre. **Ideologias, conflitos e poder**. Trad. A. Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. (Biblioteca de Ciências Sociais).
- ARCHIVO DEL REINO DE GALICIA. **Guía de documentos cartográficos (mapas, planos y dibujos) en el Archivo del Reino de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.
- ARCIMBOLDO, Giuseppe. *Vertumnus*. In: MATAEV, Olga. **Olga's gallery: online art museum**. <<http://www.abogallery.com/A/arcimboido/arcimboido13.html>>, atualizado em 02 jul. 2000.

- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. Terminologia arquivística. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 1º, 1972, Rio de Janeiro. **Anais do 1º Congresso Brasileiro de Arquivologia**. Brasília, 1979; p.435-449.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS (Núcleo Regional de São Paulo). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística: contribuição para o estabelecimento de uma terminologia arquivística em língua portuguesa**. São Paulo: CENADEM, 1990.
- AYRES, Lula Cardoso. **[Figurinos para Bumba-meu-boi]**. Coleção Marcelo e Telê Ancona Lopez.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. V.5: Anthropol-homem. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985; p.298-332.
- BAITELLO, Jr., Norval. A sociedade da informação. **São Paulo em perspectiva**. São Paulo, v. 8, nº 4, p.19-21, 1994.
- BANN, Stephen. **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: EDUNESP, 1994. (Biblioteca básica).
- . "Views of the past": reflections on the treatment of historical objects and museums of history (1750-1850). In: FYTE, Gordon & LAW, John (eds.). **Picturing power: visual depiction and social relations**. London: Routledge, 1988; p.39-63.
- BARBIERI, Cristina Correia Dias. Coleção de fotografias Zeferino Vaz: contribuição para a história da UNICAMP. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 9º, 1992, Santa Maria (RS). **Anais**. Santa Maria: AAB-RS, 1994. (Disquete).
- BARBUY, Heloisa Maria Silveira. **Parecer**. São Paulo, 05 ago. 1990. (Inédito).
- BARROS, Geraldo de. *A menina do sapato*. In: **Fotoformas**. São Paulo: Raízes, 1994; p.52.
- BARTLETT, Nancy. Diplomatics for photographic images: academic exoticism? **The american archivist**. Chicago: The Society of American Archivists, v. 59, p.486-494, fall 1996.

- BÉLANGER, François Papik. Mille mots valent-ils une image? Brève réflexion sur la spécificité des documents d'archive par rapport aux objets muséologiques "conventionnels". **Cursus**. Montreal: École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montreal, v.1, nº1, out. 1995. <<http://www.fas.umontreal.ca/EBSI/cursus/vol1no1/belanger.html>>, acessado em 24 nov. 1998.
- BELL, Fiona. Foto famosa do Vietnã era fraude. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, cad. 1, p.14, 28 abr. 2000.
- BELLOTO, Heloisa. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986; p.91-107. Obras escolhidas, v. 1.
- BLACK, Max. ¿Cómo representan las imágenes? In: GOMBRICH, Ernest H. et al. **Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thaiheimer, 1970**. Trad. Rafael Grasa. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1993. (Paidós Comunicación, 3).
- BOURDIEU, Pierre. Postface. In: PANOFKY, Erwin. **Architecture gothique et pensée scolastique**. Trad. Pierre Bourdieu. 2ª ed. Paris: Minuit, 1971; p.133-167.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **[Parecer]**. São Paulo, 06 ago. 1990. (Inédito).
- CAMNITZER, Luis. *Proyecto para una pintura*. Coleção MAC-USP. In: FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo - arte conceitual no museu: levantamento e pesquisa no acervo de arte contemporânea da USP**. <<http://www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/camnitzer.htm>>, acessado em 22 jul. 2000.
- CARUCCI, Paola. **Il documento contemporaneo: diplomatica e criteri di edizione**. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1987. (Beni Culturali, 1).
- CARVALHO, Áurea Maria de Freitas. **Fotografia como fonte de pesquisa: histórico, registro, arranjo, classificação e descrição**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Museu Imperial, 1986.

- CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social, PUC-SP, 1999.
- CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA UNESP. **Fotos.mdb**. São Paulo, 05 ago. 2000. (Banco de dados).
- CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP. **Manual de catalogação de materiais fotográficos**. Campinas, 1993.
- CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Procedimentos técnicos adotados para a organização de arquivos privados**. Rio de Janeiro, 1994.
- . **Procedimentos técnicos em arquivos privados**. Rio de Janeiro, 1986.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Trad. M. Galhardo. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Memória e Sociedade).
- CIMATTI, Andrea. *Et in Arcadia ego: archaic illustrations*. In: **Andrea Cimatti: painter, illustrator, web designer**. <<http://www.picture.it/fineart/fineart.html>>, acessado em 01 dez. 1999.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999.
- COMITÊ BRASILEIRO DE SOLIDARIEDADE AOS POVOS DA AMÉRICA LATINA. **Carta de princípios e programa mínimo de ação**. São Paulo, jul. 1980.
- CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES. **ISAD (G): norme générale et internationale de description archivistique**. In: **Conseil International des Archives**. <[http://www.ica.org/cds/isad\(g\)f.html](http://www.ica.org/cds/isad(g)f.html)>, acessado em 05 ago. 2000.
- CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS. **ISAD (G): norma internacional general de descripción archivística**. Trad. Luiz García et al. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. **ISAD (G): normas gerais internacionais de descrição em arquivo**. Trad. Vitor Manoel Fonseca et al. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1998. (Publicações Técnicas, 48).
- CORTÉS ALONSO, Vicenta. Prólogo. In: HEREDIA HERRERA, Antonia. **La norma ISAD (G) y su terminología: análisis, estudio y alternativas**. Madrid: ANABAD; Arco, 1995; p.9-11. (Normas).

- DALAI, Marisa. La questione della prospettiva. In: PANOFKY, E. **La prospettiva comme 'forma simbolica' e altri scritti**. Trad. Enrico Filippini. 7ª ed. Milão: Feltrinelli, 1991; p.118-141. (Campi del Sapere).
- DE PAULA, Jeziel. **1932: imagens construindo a história**. Campinas: EDUNICAMP; Piracicaba: EDUNIMEP, 1998. (Tempo & Memória, 7).
- DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente**. Trad. Ramón Hervás. Barcelona: Paidós, 1994. (Paidós Comunicación, 58).
- DEREGOWSKI, Jan. Illusion and culture. In: GOMBRICH, E. H. & GREGORY, R. L. (eds). **Illusion in nature and art**. Londres: Duckworth, 1973; p.161-191.
- DESANTES FERNÁNDEZ, Blanca & CLARES MOLERO, José Luis. Proyecto de descripción de documentación fotográfica en el Archivo Histórico Nacional. **Boletín ANABAD**. Madrid, v.46, nº1, p.281-296, jan. 1996.
- DICCIONARIO de terminología archivística**. 2ª ed. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995. (Normas Técnicas de la Subdirección General de los Archivos Estatales, 1).
- DICCIONARIO de terminología archivística**. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993. (Normas Técnicas de la Dirección de Archivos Estatales, 1).
- DICIONÁRIO de terminologia arquivística**. São Paulo: AAB-SP; Secretaria de Estado da Cultura, 1996.
- DOMENÈCH I FERNÁNDEZ, Sílvia. **Tesoure BIMA**. Barcelona: Arxiu Municipal de Barcelona, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. (Ofício da Arte e Forma).
- DUCHÉIN, Michel. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. Trad. Maria Amélia Gomes Leite. **Arquivo & administração**. Rio de Janeiro, v.10-14, nº1, p.14-33, abr. 1982/ago. 1986.
- DURANTI, Luciana. The concept of appraisal and archival theory. **The american archivist**. Chicago: The Society of American Archivists, v.57, nº2, 1994, p.328-344.
- . **Diplomática: usos nuevos para una antigua ciencia**. Trad. Manuel Vázquez. Carmona (Sevilla): S&C, 1996. (Biblioteca Archivística, 5).

- . Registros documentais contemporâneos como provas de ação. Trad. Adelina Novaes e Cruz. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v.7, n°13, p.49-64, jan./jun. 1994.
- DURKHEIM, Émile. Representações individuais e representações coletivas. In: **Sociologia e filosofia**. Trad. J. M. Toledo Camargo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, s/d.; p.15-49. (1ª ed.:1970).
- EMERSON LUIZ. *Exposição de arte*. **Revista E**. São Paulo: SESC, a.6, n°9, p.69, mar. 2000.
- ENCONTRO de Fotografia e Memória Nacional**, 1º, 1981. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1982.
- ENTREVISTA: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Arquivo & administração**. Rio de Janeiro, v.6, n°3, p.19-22, set./dez. 1978.
- ESCHER, Maurits Cornelis. *Up and down*. In: **NATIONAL Gallery of Art**. <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?47668+0+0>>, acessado em 08 maio 2000.
- ESOTERIA**: *pagine di massoneria, esoterismo, simbologia, misteri, immagini...* <<http://www.esoteria.org>>, atualizado em 11 jan. 2000.
- EXPO-SHOP**: *art related gifs*. <<http://www.expo-shop.com>>, acessado em 24 maio 2000.
- FALL OF SAIGON MARINE ASSOCIATION. *Operation Frequent Winds*. In: **Fall of Saigon by the Embassy Marines**. <<http://www.fallofisaigon.org/ch46.gif>>, acessado em 19 jul. 2000.
- FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de & CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: AESP; ARQ-SP, 2000. (Projeto como fazer, 4).
- . **Tratamento de fotografias**. São Paulo: AESP; ARQ-SP, 1998. (Projeto Como Fazer – Oficinas 98).
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (Oficina das Artes, 1).
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC-USP**. São Paulo: MAC-USP, 2000.
- . **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: MAC-USP, Iluminuras, 1999.

- FUKUDA, Shigeo. *Disappearing column*. In: ILLUSION WORKS. **Art of Shigeo Fukuda**. <http://www.illusionworks.com/html/art_of_shigeo_fukuda.html>, acessado em 15 jul. 2000.
- FUNARTE. **Arquivo fotográfico: estudo preliminar**. Rio de Janeiro, 1982.
- GIL I TORT, Rosa Maria. Organització des fons d'imatges de l'Ajuntament de Figueres. In: JORNADES ANTONI VARÉS, 2ª, 1992. **La imatge i la recerca històrica: ponències i comunicacions**. Girona: Ajuntament de Girona, 1992; p.170-175.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Trad. Francisco Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1990; p.41-93.
- GOMBRICH, Ernest H. La ambivalencia de la tradición clásica: la psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929). In: **Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones**. Trad. Alfonso Montelongo. Mexico: FCE, 1991; p.116-137. (Sección de obras de Historia).
- . **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Ensino Superior).
- . **História del arte**. Trad. Rafael Torroella. Barcelona: Garriga, 1995. 3v.
- . **La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Trad. Alfonso López Lago & Remigio Gómez Díaz. Madrid: Debate, 2000.
- GONÇALVES, Cássia Denise & LEÃO, Flávia Carneiro. Os retalhos fotográficos de Geraldo Sesso Jr. **Boletim Centro de Memória UNICAMP**. Campinas, v.10, p.89-100, jul.-dez. 1993.
- GONÇALVES, Janice. **Como classificar e ordenar documentos de arquivo**. São Paulo: AESP; AAB-SP, 1998. (Projeto como fazer, 2).
- GUERCINO, Giovanni Francesco. *Et in Arcadia ego*. In: **ESOTERIA: pagine di massoneria, esoterismo, simbologia, misteri, immagini...** <<http://www.esoteria.org/guercino.htm>>, atualizado em 11 jan. 2000.
- HAMEL, Jean François. De l'accès sujet au principe de respect des fonds: pour une diffusion plus large de nos archives. **Cursus**. Montreal: École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montreal, v.1, n°2, 1996. <<http://www.fas.umontreal.ca/EBSI/cursus/vollno2/hamel.html>>, acessado em 24 nov. 1998.

- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar & F. Varas-Reyes. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1964. 2v.
- HECKSCHER, William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In: PANOFSKY, Erwin. *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*. Trad. Radamés Molina & Cesar Mora. Barcelona: Paidós, 2000. (Paidós Estética, 27).
- HEREDIA HERRERA, Antonia. La fotografía y los archivos. In: FORO IBEROAMERICANO DE LA RÁBIDA. Jornadas Archivísticas, 2, 1993, Palos de la Frontera. *La fotografía como fuente de información*. Huelva: Diputación Provincial, 1993.
- . *Manual de instrumentos de descripción documental*. Sevilla: Diputación Provincial, 1982.
- . *La norma ISAD (G) y su terminología: análisis, estudio y alternativas*. Madrid: ANABAD; Arco, 1995. (Normas).
- . Observaciones sobre la norma ISAD (G). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 10º, 1994, São Paulo. *Anais do 10º Congresso Brasileiro de Arquivologia: rumos e consolidação da arquivologia*. São Paulo: AAB-SP, 1998. (CD-ROM).
- ILLUSION WORKS. *Art of Shigeo Fukuda*. <http://www.illusionworks.com/html/art_of_shigeo_fukuda.html>, acessado em 26 maio 2000.
- INNESS, George. *The Lackawanna Valley*. In: *JIM'S fine art collection*. <<http://www2.iinet.com/art/19th/american/inness/innss12.jpg>>, atualizado em 10 nov. 1999; <<http://www.spectrumvoice.com/art/19th/american/inness/innss12.jpg>>, atualizado em 11 maio 2000.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Banco de dados informatizado: instruções ao consulente*. São Paulo, 1992.
- INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD (G): general international standard archival description*. In: *International Council on Archives*. <[http://www.ica.org/cds/isad\(g\)e.html](http://www.ica.org/cds/isad(g)e.html)>, acessado em 05 ago. 2000.
- . *ISAD (G): general international standard archival description*. 2ª ed. Ottawa, 2000.
- JARDIM, José Maria. A arquivologia no Brasil: breve esboço de um percurso recente. In: *Sistemas e políticas públicas de arquivos no Brasil*. Niterói: EDUFF, 1995; p.57-63.

- . As novas tecnologias da informação e o futuro dos arquivos. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.251-260, 1992.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia (SP): Ateliê, 1999.
- LAERTE. *Era um bilhete, não o texto definitivo*. In: Piratas do Tietê. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, cad.4, p.5, 15 jun. 1999.
- LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: — & NORA, Pierre. (orgs). *História: novos objetos*. Trad. T. Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; p.68-83.
- LEDINKSY, Sascha. *High and low*. In: *THE WORLD of Escher: artwork gallery, secure shopping, tessellations contests*. <<http://www.worldofescher.com/gallery/internet/highandlow.html>>, acessado em 25 maio 2000.
- LESK, Michael. Finding pictures. *RLG DigiNews*. Mountain View: Research Libraries Group, v.2, nº1, fev. 1998. <<http://www.rlg.org/preserv/diginews/diginews21.html>>, acessado em 24 nov. 1998.
- LIMA, Solange Ferraz de & CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado das Letras, 1997. (Fotografia: texto e imagem).
- LISBOA. Pelouro da Cultura. Arquivo Municipal. *O Arquivo Fotográfico*. [Lisboa: AF-CML, 1995.] (Inédito).
- LOPEZ, André Porto Ancona. Documentos imagéticos de arquivo: uma tentativa de utilização de alguns conceitos de Panofsky. *Sinopses*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP, nº31, p.49-55, jun. 1999.
- . *Instrumentos de pesquisa: como fazer a descrição de documentos de arquivo*. São Paulo: AESP; ARQ-SP, 2000. (Projeto Como Fazer – Oficinas 2000).
- . *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*. São Paulo: História Social USP; Loyola, 1999. (Série Teses).
- et al. *Inventário do Comitê Brasileiro de Solidariedade aos Povos da América Latina: fundo integrante do acervo do Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa*. São Paulo, jun. 1990. (Inédito).

- MAGRITTE, René François-Ghislain. *Le sens propre*. In: **THE OFFICIAL Magritte Site**. <http://www.magritte.com/3_detail.cfm?ID=306>, acessado em 24 maio 2000.
- . *La trahison des images* [1929]. In: RELCOM COMPANY / PEAKOM. **Kiarchive/Kuapxue**: *файловый архив провайдера "Релком.ЛС"*. <<http://www.kiarchive.ru:8090/pub/misc/images/painters/magritte/pipe.jpg>>, acessado em 24 maio 2000.
- . *La trahison des images* [1952]. In: **THE OFFICIAL Magritte Site**. <http://www.magritte.com/3_detail.cfm?ID=330>, acessado em 24 maio 2000.
- MANUAL de catalogação de documentos fotográficos**: versão preliminar. Rio de Janeiro: FUNARTE-IBAC; Biblioteca Nacional, 1992.
- MANUAL para el uso de archivos fotográficos**: *fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*. Santander: Universidad de Cantabria; Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- MARTÍN-POZUELO CAMPILLOS, M. Paz. **La construcción teórica en archivística: el principio de procedencia**. Madrid: Universidad Carlos III; Boletín Oficial del Estado, 1996. (Cursos, 5).
- MATTOS, Rita de Cássia de. Preservação e acesso às coleções especiais no Arquivo Geral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 10º, 1994, São Paulo. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Arquivologia: rumos e consolidação da arquivologia**. São Paulo: AAB-SP, 1998. (CD-ROM).
- MELOT, Michel. Des archives considérées comme une substance hallucinogène. **Traverses**. Paris, v. 36, p.14-19, jan. 1986.
- MEMÓRIA & documentação**: *como organizar os acervos sobre o movimento operário e sindical*. São Paulo: CEDI; CPV, 1991.
- MENNE-HARITZ, Angelika. What can be achieved with archives? In: **THE CONCEPT of record: report from the Second Stockholm Conference on Archival Science and the Concept of Record**, 30-31 maio 1996. Stockholm: Riksarkivet, 1998; p.11-24.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. Archivo General de la Guerra Civil Española. In: **Datos generales de archivos**. <<http://www.mcu.es/lab/archivos/SGV.html>>, acessado em 21 jun. 2000.

- MOREIRA, Regina da Luz. **Arranjo e descrição em arquivos privados pessoais: ainda uma estratégia a ser definida?** Rio de Janeiro: CPDOC, 1990.
- MOSCOVICI, Serge. **A máquina de fazer deuses**. Trad. M. Menezes. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Logoteca).
- . **A representação social da psicanálise**. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. (Psyche).
- MUNOFF, Gerald J. Arrangement and description. In: RITZENHALER, Mary Lynn et al. **Archives & manuscripts: administration of photographic collections**. Chicago: SAA, 1984. p.71-90. (Basic manual series).
- MUÑOZ BENAVENTE, Teresa. El patrimonio fotográfico: la fotografía en los archivos. In: **MANUAL para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos**. Santander: Universidad de Cantabria; Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997; p.37-69.
- NEIVA Jr., Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 87)
- . Imagem, história e semiótica. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova série, nº1, p.11-29, 1993.
- O'TOOLE, James M. On the idea of uniqueness. **The american archivist**. Chicago: The Society of American Archivists, v.57, nº4, 1994, p.632-658.
- OLIPHANT, Pat. *Clinton in China*. In: **UEXPRESS online**. <<http://www.ueexpress.com/ups/opinion/cartoon/po/>>, 24 jun. 1998, acessado em 04 jun. 2000.
- OLIVEIRA, Elizabeth de Mello Leitão Baptista et al. Manual de normas mínimas: normas mínimas recomendadas para registro e arranjo. In: FUNARTE. **Arquivo fotográfico: estudo preliminar**. Rio de Janeiro, 1982; p.38-46.
- OLIVEIRA, Márcia Ribeiro de. A memória fotográfica de São Paulo em processo de informatização. **Acervo**. Rio de Janeiro, v.6, nº 1-2, p.145-154, jan.-dez. 1993.
- PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática**. Rio de Janeiro: FGV, 1986.
- & MARQUES, Heloísa Helena Riani. Arquivos fotográficos. **Arquivo & administração**. Rio de Janeiro, v.2, nº5, p.17-19, 1977.

- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. Trad. Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Tópicos).
- . El estilo y el medio en la imagen cinematográfica. In: **Sobre el estilo: tres ensayos inéditos**. Trad. Radamés Molina & Cesar Mora. Barcelona: Paidós, 2000. (Paidós Estética, 27).
- . **La prospettiva comme 'forma simbolica' e altri scritti**. Trad. Enrico Filippini. 7ª ed. Milão: Feltrinelli, 1991. (Campi del Sapere).
- . **Significado nas artes visuais**. Trad. M. Kneese & J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 99).
- PARINET, Elisabeth. Diplomatics and institutional photos. **The american archivist**. Chicago: The Society of American Archivists, v. 59, p.480-485, fall 1996.
- PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques (org). **A história nova**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990; p.291-318.
- PIRARO, Dan. *This is not a pipe*. In: **RANTS'n raves**. <<http://www.artemedia.com/rantsraves/pipe.html>>, acessado em 25 maio 2000.
- POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego*. In: **JIM'S fine art collection**. <<http://www2.iinet.com/art/17th/french/poussin/poussn08.jpg>>, atualizado em 10 nov. 1999; <<http://www.spectrumvoice.com/art/17th/french/poussin/poussn08.jpg>>, atualizado em 11 maio 2000.
- PRADO, Maria Lúcia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. In: **América latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999. (Ensaio Latino-americanos, 4).
- QUALITY TRADING CO. **Optical illusions and illusions art**. <<http://www.qualitytrading.com/illusions/>>, acessado em 26 maio 2000.
- REUNIÃO para exame e sugestão do currículo mínimo do curso superior de arquivo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 1º, 1972, Rio de Janeiro. **Anais do 1º Congresso Brasileiro de Arquivologia**. Brasília, 1979; p.556-559.
- RODRIGUES, José Honório. **A pesquisa histórica no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Nacional, 1982.

- RUDÉ, George. **Ideologia e protesto popular**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. (Biblioteca de Cultura Histórica).
- RUÍZ RODRÍGUEZ, Antonio Angel & ALAMO FUENTES, Inés del. La integración de los archivos de imágenes en el entorno ciudadano: la normatización de los procesos descriptivos. In: FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE SOCIEDADES DE ARCHIVÍSTICA, BIBLIOTECONOMIA Y DOCUMENTACIÓN. **Jornadas Españolas de Documentación: los sistemas de información al servicio de la sociedad**, 6, 1998, Valencia. <http://www.florida-uni.es/~fesabid98/Comunicaciones/a_angel/a_angel.htm>, acessado em 20 set. 2000.
- SAMSOM-ROUS, Laura. *In Paradiso (et in Arcadia ego)*. In: **NOORDERLICHT - International Photofestival, Photogallery and publisher**. <<http://www.noorderlicht.com/eng/fest97/eden/samsom/ph1.html>>, acessado em 15 dez. 1999.
- SANTAELLA, Lucia & NÓTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTOS, Maria do Rosário. Arquivo Fotográfico. In: LISBOA. Pelouro da Cultura. Arquivo Municipal. **Provas originais 1858-1910**. Lisboa: AF-CML, [1993].
- SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal de Cultura — Departamento do Patrimônio Histórico. **O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico: processamento técnico e informatização**. São Paulo: DPH-SMC, 1992.
- . **Crítica ao texto programa**. São Paulo: DPH-SMC, 22 mar. 1989. (Inédito).
- . [Diretrizes para organização do acervo do Arquivo de Negativos]. In: **[ENCONTRO DE FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NACIONAL (1º)]**. [Museu da Imagem e do Som, 1981, São Paulo]. (Inédito).
- . **Diretrizes para registro, descrição e recuperação do acervo do Arquivo de Negativos**. São Paulo: DPH-SMC, ago. 1989. (Inédito).
- . A experiência da Divisão de Iconografia do Departamento do Patrimônio Histórico Municipal. In: **ENCONTRO de Fotografia e Memória Nacional (1º)**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1982; p.109-146.
- . **Guia preliminar do Arquivo de Negativos**. São Paulo: DPH-SMC, 1992.

- **Uma política de acervos para a cidade: a Casa da Memória Paulistana.** São Paulo: DPH-SMC, [1º sem. 1989]. (Inédito).
 - **Programa de ação cultural do Departamento do Patrimônio Histórico para a gestão 1989-1992: objetivos e projetos prioritários.** São Paulo: DPH-SMC, 15 fev. 1989. (Inédito).
 - **Recuperação do acervo do Arquivo de Negativos.** [Projeto apresentado à Fundação Vitae]. São Paulo: DPH-SMC, [jul. 1989]. (Inédito).
 - **Relatório das atividades desenvolvidas na Seção Arquivo de Negativos da DIM/DPH desde outubro/90.** São Paulo: DPH-SMC, 14 nov. 1990. (Inédito).
 - **Relatório das atividades desenvolvidas na Seção Arquivo de Negativos (DIM/DPH) durante a primeira quinzena de janeiro de 1991.** São Paulo: DPH-SMC, jan. 1991. (Inédito).
 - **A trajetória da organização de um acervo.** São Paulo: DPH-SMC, set. 1989. (Inédito).
- SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação.** Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996. (Temas, 46).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico.** Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.
- SHATTFORD LAYNE, Sara. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. **Cataloging & classification quarterly.** Nova Iorque, v.6, n°3, p.39-62, mar. 1986.
- Some issues in the indexing of images. **Journal of the American Society for Information Science.** Washington, v.45, n°8, p.583-588, set. 1994.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. O pensamento relacional na Ciência Social moderna. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH: história e cidadania**, 19 jul. 1997, Belo Horizonte (MG). (Inédito).
- **Texte, action et histoire: réflexions sur le phénomène de l'engagement.** Paris, L'Harmattan, 1994.
- SILVA, Maria de Lourdes Vasques da. O arquivo iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz: tratamento, metodologias. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE

- ARQUIVOLOGIA, 9º, 1992, Santa Maria (RS). **Anais.** Santa Maria: AAB-RS, 1994. (Disquete).
- SIMONE, Célia Camargo de. A experiência do CPDOC. In: **ENCONTRO de Fotografia e Memória Nacional (1º).** São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1982; p.57-84.
- SMIT, Johanna W. A função da fotografia e a identificação do conteúdo da imagem fotográfica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 10º, 1994, São Paulo. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Arquivologia: rumos e consolidação da arquivologia.** São Paulo: AAB-SP, 1998. (CD-ROM).
- **Parecer técnico a respeito da organização, registro e indexação do acervo do arquivo de negativos (SAN/DIM/DPH).** São Paulo, 02 ago. 1990. (Inédito).
 - Positions for the treatment of iconographical information. In: **INFO'97.** Havana, 1997. (Inédito).
 - A representação da imagem. **Informare: cadernos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação.** Rio de Janeiro, v.2, p.28-36, jul.-dez., 1996.
- SOS PEÑA, Rosa (org.). **Técnicas de documentación científica: teoría y práctica.** Valencia: Promolibro, 1996.
- SUÁREZ RODRÍGUEZ, Maria de la O. La colección de tarjetas postales em el Archivo Municipal. In: **CATÁLOGO de la colección de postales.** La Coruña: AHM, 1998.
- T-SHIRT Magritte: this is not a pipe.** In: **IMAGE Exchange.** <<http://www.imageexchange.com/art2wear/t-shirts/6653.shtml>>, acessado em 23 maio 2000.
- TORELLA, Rafael. Arxiu fotogràfic. In: ARXIU HISTÒRIC DE LA CIUTAT. **Guia.** Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1995. p.136-152.
- TÔT, Endre. **Sem título.** Coleção MAC-USP. In: FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu.** São Paulo: MAC-USP, Iluminuras, 1999; p.136.
- VALTER, Regina. **Postalixo land(e)scape.** Coleção MAC-USP. In: FREIRE, Cristina. **Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC-USP.** São Paulo: MAC-USP, 2000; p.23.

VAN ES, Hugh. *The fall of Saigon*. In: **The New York Times on the web – Specials: the fall of Saigon**. <<http://www.nytimes.com/learning/general/specials/saigon/110599saigon-pix.5.html>>, acessado em 19 jul. 2000.

VAN HEUKLOM, Paul. Favorite links. In: **Van Heuklom page**. <<http://www.ilcc.cc.il.us/pvanheuklom/links.htm>>, acessado em 23 maio 2000.

VÉZINA, Kumiko. Survol du monde de l'indexation des images. **Cursus**. Montreal: École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montreal, v.4, n°1, 1998. <<http://www.fas.umontreal.ca/EBSI/cursus/vol4no1/vezina.htm>>, acessado em 14 jun. 2000.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. Trad. M. Cottvasser. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

THE WORLD of Escher: artwork gallery, secure shopping, tessellations contests. <<http://www.worldofescher.com/>>, acessado em 25 maio 2000.

ZANATTA, Elaine Marques; FRANZONI, Ema Maria & REMÉDIO, Maria Aparecida. Experiência de implantação de um banco de imagem com vocabulário. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, 9º, 1992, Santa Maria (RS). **Anais**. Santa Maria: AAB-RS, 1994. (Disquete).

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho foi possível graças àqueles que ofereceram sua participação através de pertinentes sugestões, estimulantes discussões, diferentes olhares, auxílio técnico, incentivo, companheirismo...

Profª Drª Ana Maria de Almeida Camargo, orientadora;

Profs. Drs. Cristina Freire, Elias Thomé Saliba, Helenice da Silva Rodrigues, Johanna Smit, Jorge Coli, Maria Lígia Coelho Prado e Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes;

Blanca Desantes, João Manoel Sabóia, José María Nogales, Julia María Rodríguez, María Luisa Conde, Mariano García, Miguel Angel Jaramillo e Ramón Alberch, arquivistas ibéricos;

Cássia Denise Gonçalves, Telma Campanha de Carvalho, Ival Assis Cripa e Miriam Manini, interlocutores;

Profs. Ailton Morelli, Angelo Priori e José Carlos Gimenez, companheiros no Departamento de História da UEM;

Linda Ancona Lopez, nonna e tradutora; Rodolfo Ancona Lopez, fotógrafo; Emerson Luiz, artista; Tatiana Longo dos Santos, revisora;

Ana Larissa Generoso Marqui, Humberto Lima Pimentel, Luiz Zimbarg, Marcos Cordeiro Pires, colegas.

Elenita Sena Rezende, Alfredo Antônio da Silva, Cristiane Souza dos Santos, Vera Lúcia dos Santos, Selma Cristina Saraiva, Gilmar Nunes Siqueira, Wagner Lacerda Ferreira e Manuel Fernandes, apoio na lida cotidiana;

Telê e Marcelo Ancona Lopez, pais e incentivadores;

Darcilene, companheira de todos os momentos;

Iúri, fonte de alegrias;

a todos a gratidão do autor.